

Dubravka Zima

UDK: 82.01-93:355
2) 82.01-053.2:355
3) 821.163.42.09-93:355
4) 821.163.42.09-053.2:355

Izvorni znanstveni rad
Primljeno: 15. 11. 2001.
Prihvaćeno: 20. 11. 2001.

Sažetak

Iščitava se hrvatska dječja književnost o ratu i otkrivaju se dva dominantna pripovjedna obrasca u prozi o ratu u hrvatskoj dječjoj književnosti. Prvi od njih rat prikazuje kao razdoblje sazrijevanja, odrastanja dječjih likova, odnosno koncentrira se na dječje doživljavanje rata. U pripovijedanju je bitniji dječji lik i njegova razmišljanja, dok je vanjska, pojavna stvarnost u drugom planu. Drugi obrazac postupa upravo suprotno: zanemarujući dječje doživljavanje koncentrira se na vanjsku pojavnost ratnih zbivanja, uključujući u njih aktivno dječje likove, i tvoreći tako konstruiran, stiliziran i shematiziran narativni prostor. Analiziraju se dijelovi opusa hrvatskih dječjih pisaca koji pišu prozu o ratu: Anđelka Martić, Danko Oblak, Milivoj Matošec, Gabro Vidović, Sunčana Škrinjarić, Blanka Dovjak Matković, Zora Dirnbach, Dragan Božić, Ferdo Bačić, Mirko Vujačić, Josip Barković, Stjepan Tomaš, Nikola Pulić, Maja Gluščević, Hrvoje Hitrec, Vladimir Tadej, Nada Iveljić, Predrag Raos, Zlatko Krilić, Ivan Kušan, Dunja Kalilić, te se ukratko interpretira dio opusa hrvatskih dječjih pjesnika u čijim se zbirkama mogu naći pjesme o ratu.

Ključne riječi: hrvatska dječja književnost, rat, dječji likovi, proza

Prilikom izdvajanja sadržajno omeđenog korpusa iz nacionalne dječje književnosti čini se potrebnim taj korpus barem djelomice kontekstualizirati u njenoj književnoj matici, odnosno odrediti kriterij kojim smo se vodili u definiranju, a zatim i sadržajnom

Mr. sc. Dubravka Zima zaposlena je u Zavodu za znanost o književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavila je monografiju *Ivana Brlić Mažuranić* (Zavod za znanost o književnosti, Filozofski fakultet, Zagreb, 2001.), te niz stručnih i znanstvenih članaka iz područja dječje književnosti.

izdavanju stanovitog broja naslova. Dječja književnost nesumnjivo je kompleksan pojam čije su odrednice, posebno u hrvatskoj znanosti o dječjoj književnosti, u velikoj mjeri podložne individualnoj procjeni, tako da odrednice kojima pokušavam definirati i kontekstualizirati nacionalnu dječju književnost nisu u znanstvenoj zajednici usuglašene niti posve čvrste: riječ je o književnosti čije početke pojedini istraživači nalaze već krajem 18. stoljeća, prvenstveno na kajkavskom govornom području¹, koja se počinje ozbiljnije razvijati sredinom 19. stoljeća i svoj prvi procvat doživljava početkom 20. st. s Ivanom Brlić Mažuranić, da bi, sredinom i u drugoj polovici 20. stoljeća uglavnom slijedio samostalan razvoj, koji tek povremeno korespondira s razvojem svjetskih dječjih književnosti (prvenstveno književnosti njemačkog i engleskog govornog područja, ali i skandinavskih i slavenskih književnosti). Kategorije koje dječju književnost odvajaju od ne-dječje u hrvatskoj znanosti o dječjoj književnosti također nisu posve čvrste niti do kraja definirane, no u ovom slučaju, čini se, nije riječ o nezainteresiranosti struke, nego je glavni razlog tome postojanje hibridnih žanrova i vrsta odnosno preklapanje dvaju književnosti, dječje i ne-dječje, koje u nekim vremenskim razdobljima² ili žanrovskim slučajevima³ srastaju u kompaktne književnosti koje se opire žanrovskim ili genološkim klasifikacijama. Bez obzira na to, kategorije koje barem djelomično definiraju dječju književnost bile bi prvenstveno obraćanje ili namijenjenost djeci, u vidu implicitnog dječjeg čitatelja odnosno zamišljene i projicirane čitateljske publike⁴, zatim jednostavnost kao sadržajna, strukturna i kompozicijska osobina, stiliziranost koja označava razliku između realnog svijeta u kojem živi mali čitatelj i književnog svijeta što ga konstruira autor dječje književnosti (što, primjerice, Joža Skok u svojoj antologiji hrvatskog dječjeg romana naziva "specifičnim dječjim motrištem svijeta"), te, kao jedan od bitnih razlikovnih elemenata, dječji likovi (što, dakako, nije ni jednoznačan niti lako odrediv kriterij). Sve su ove kategorije, međutim, samo pomoćne instance u definiranju dječje književnosti kao zasebnog knjiženog područja, no hrvatska znanost o književnosti zasad nije pokazala ambiciju da konkretnije razmotri taj problem, stoga ćemo navedene kategorije koristiti kao razlikovne elemente u određivanju korpusa koji nam je predmet interesa.

Dječja književnost, kao nesumnjivo specifično književno područje, velikim je dijelom određena i dvojnošću, odnosno dvojom namijenjenošću: ona je svakako i prvenstveno upućena djeci, ali je istovremeno usmjerena i na ne-dječju čitateljsku publiku, na odrasle koji je procjenjuju, "filtriraju" i usmjeravaju mladom čitatelj-

¹ Vidi: Berislav Majhut, *Genoveva i Robinson*, Književna smotra, Zagreb, 1999., broj 112-113, str. 121-142. i *200 godina hrvatske kajkavske dječje književnosti*, ur. Alojz Jembrih, Varaždin, Donja Stubica, 2001.

² Književno stvaralaštvo Ivane Brlić Mažuranić u prvoj polovici 20. stoljeća; njeno književno djelo, posebice *Priče iz davnine*, interpretirano je i kao dječja i kao ne-dječja književnost u hrvatskoj znanosti o književnosti odnosno hrvatskoj književnoj povijesti.

³ Problem povijesnog romana – vidi primjerice Stjepan Hranjec, *Hrvatski dječji roman*, Zagreb, 1998., u kojem se povijesni romani Augusta Šenoe i Marije Jurić Zagorke ubrajaju u korpus hrvatskog dječjeg romana; pučka književnost itd.

⁴ O problemu implicitnog čitatelja i pretpostavljene čitateljske publike vidi Berislav Majhut, op. cit.

stvu, odnosno usmjerena je na glomazan društveni mehanizam meke "cenzure" (profesori, pedagozi, roditelji, kritičari i teoretičari dječje književnosti itd.) koja u ime pretpostavljene čitateljske ali i društvene nezrelosti djece-čitatelja oblikuje i utječe na pojedine segmente nacionalnih dječjih književnosti. Taj je mehanizam, naravno, najpozorniji na sadržajno osjetljivijim područjima, poput tema koje društvo – u dječje ime – konstantno tabuizira (nasilje, seksualnost, društvene anomalije, patologija obitelji, pa i rat i njegove manifestacije i posljedice u dječjim životima). Autori koji pišu dječju književnost s takvim obilježenim i tabuiziranim temama, češće su, stoga, senzibilizirani upravo na osjetljiv i implicitan mehanizam društvene cenzure, a rjeđe na impliciranog čitatelja kojemu je djelo – deklarativno – prvenstveno namijenjeno. U hrvatskoj se dječjoj književnosti to nesnalaženje autora u odnosu prema svoje dvije pretpostavljene čitateljske instance u našem odabranom korpusu, dakle dječjoj književnosti o ratu, osobito dobro uočava.

Hrvatska se znanost o dječjoj književnosti dječjom književnošću o ratu bavila pregledno i opisno, tek sporadično produbljujući svoj teorijski interes⁵. Nekoliko je tome razloga: prvi bi, svakako, bio slab teorijski interes za dječju književnost uopće, pa tako i za njene strukturne, žanrovske ili sadržajne modele. Drugi razlog, pretpostavljamo, mogao bi biti ideološki naboj, koji velikim dijelom prekriva svako razmišljanje o ratu izvan područja sociologije, čineći govor o ratu hiperideologiziranim prostorom na kojem je teorija izlišna ili nepoželjna. S druge strane, već je Milan Crnković u svojoj *Dječjoj književnosti* (Zagreb, 1967.) isticao da "grozota i apsurdnost rata nikada nije strašnija nego kad se odražava u zrcalu dječjih očiju"⁶, što bi se u teoriji dječje književnosti moglo protumačiti kao snažna tabuizacija ratne tematike; ista tabuizacija tako obilježava i teorijski govor o ratu u dječjoj književnosti, što se oblikuje u osjećaju nepriličnosti kod istraživanja dječje ratne tragedije ikako drukčije osim uopćeno, ideološki i tek sporadično fenomenološki.

Iz povijesnih ili žanrovskih pregleda u hrvatskoj znanosti o dječjoj književnosti⁷ možemo sažeti odrednice koje se tiču hrvatske dječje književnosti o ratu: riječ je, kao prvo, o strukturiranju korpusa koji nas zanima u dva velika tematska kruga – dječju književnost (mahom prozu) o Drugom svjetskom ratu, te dječju književnost (ponovno uglavnom prozu) o Domovinskom ratu. Ta je podjela, dakako, samo uvjetna i pomoćna u određivanju cjelokupnog korpusa hrvatske dječje književnosti o ratu, i ne odnosi se na strukturne ili kakve druge razlike između tako zamišljenih tematskih krugova. Upravo suprotno: nekoliko je pretpostavki zajedničko svim ili

⁵ Vidi Milan Crnković, *Dječja književnost*, Zagreb, 1990., deseto izdanje, poglavlje Djeca u danima rata, Dubravka Težak, *Hrvatska poratna dječja priča*, Zagreb, 1991. i Muris Idrizović, *Hrvatska književnost za djecu, Sto godina hrvatske dječje knjige*, Zagreb, 1984. poglavlja Gabro Vidović, Danko Oblak, Anđelka Martić, Milivoj Matošec, Dragan Božić

⁶ Milan Crnković, *Dječja književnost*, Zagreb, 1990., deseto izdanje, str. 153.

⁷ Milan Crnković, *Dječja književnost*, Zagreb, 1990., deseto izdanje, Ivo Zalar, *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1978., Muris Idrizović, *Hrvatska književnost za djecu*, Zagreb, 1984., Dubravka Težak, *Hrvatska poratna dječja priča*, Zagreb, 1991., Stjepan Hranjec, *Hrvatski dječji roman*, Zagreb, 1998., *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas*, Zagreb, 1997., prir. Ranka Javor, *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*, Zagreb, 1998., prir. Ranka Javor

većini autora koji pišu dječju prozu o ratu. Ujedno, radovi koji su se bavili prozom o Domovinskom ratu⁸ ili su opisivali djela oba tematska kruga⁹ nisu ih pokušavali povezati niti paralelno iščitavati, tako da nisu ni izdvajali eventualne zajedničke karakteristike tih dvaju krugova.

Prva je zajednička pretpostavka dječjim piscima koji pišu o ratu svakako ona o strahoti rata: u hrvatskoj dječjoj književnosti rat se (najvećim dijelom) ne shvaća kao društveni fenomen, nego kao niz strašnih događaja, kao sveobuhvatnost neželjenog zla, kao teško shvatljiva, okrutna, nesmiljena realnost u dječjim životima, i to neovisno o tome gdje ih pripovjedač zatječe. Autori koji pišu o ratu u hrvatskoj dječjoj književnosti¹⁰ referiraju se na dva stvarna, doživljena rata, na povijesne i društvene činjenice vezane uz te ratove (stoga se i mogu izdvojiti dvije skupine djela koja pripovijedaju o dva različita rata), pa čak i u onim situacijama u kojima ne možemo u samom tekstu pronaći lokalizaciju ili društvenu kontekstualizaciju koja bi smjestila tekst u spomenute okvire¹¹.

Nadalje, da bi, takav kakav jest, rat uopće mogao biti percipiran kao sadržajni element u dječjoj književnosti, autor odabire prikladnu pripovjednu perspektivu. U hrvatskoj dječjoj književnosti o ratu autori – gotovo bez iznimke – odabiru između dvije pripovjedne instance. Prva je pripovjedna instanca ona koja pokušava pripovijedati o ratu onako kako ga vidi i doživljava dijete (što podrazumijeva odsutnost ili barem ublažavanje autocenzure, težnju da se neshvatljivo pretoči u barem djelomično shvatljivo, inzistiranje na predočavanju svakodnevice, na utjecaju rata na djetetov život odnosno dječji život i život uopće). Druga je pak instanca ona koja rat prikazuje onako kako ga odrasli djetetu pripovijedaju, tumače i opisuju (što uključuje i ideologiziranost diskursa, shematičnost, dječje likove s funkcijom). Te se dvije instance, međutim, u mnogim slučajevima prepliću i spajaju, i tek poneki autor konzekventno primijenjuje samo jednu od njih (primjerice, *Modri prozori* Danka

⁸ Dubravka Težak, *Prozna djela dječje književnosti s tematikom Domovinskog rata*, u: *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas*, Zagreb, 1997., prir. Ranka Javor; Stjepan Hranjec, *Djetinjstvo zasuto granatama*, u: *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*, Zagreb, 1998., prir. Ranka Javor i Branko Pilaš, *Domovinski rat u hrvatskoj prozi za djecu*, u: *ibid.*

⁹ Stjepan Hranjec, *Hrvatski dječji roman*, Zagreb, 1998.

¹⁰ U ograničavanju korpusa poslužili smo se dvama kriterijima: kod korpusa o Drugom svjetskom ratu u obzir su uzeti pisci koji su u kontekstu književnosti o ratu navedeni u knjigama *Dječja književnost* Milana Crnkovića, *Dječji roman u hrvatskoj književnosti* Ive Zalara i *Hrvatska poratna dječja priča* Dubravke Težak, a ujedno su zabilježeni u *Leksikonu hrvatskih pisaca* (ur. Krešimir Nemec, Dunja Fališevac i Darko Novaković, Zagreb, 2000.) te se mogu – s više ili manje sigurnosti – proglasiti dječjim piscima, što znači da u korpus nisu uvršteni pisci poput, primjerice, Verke Škurle Ilijić, koju pojedini pregledi navode u kontekstu dječje književnosti, no čije se pripovijetke ni po čemu ne mogu svrstati u dječju književnost, ili, primjerice, Vladimira Nazora, čiji je jedan dio opusa nesumnjivo dio hrvatske dječje književnosti, no čiji se tekstovi o ratu (*Kurir Loda*, *Partizanka Mara*) također ne bi mogli proglasiti dječjom književnošću, bez obzira na uredničku opremu i sugestiju; za književnost o Domovinskom ratu uvršteni su pisci koji su tokom devedesetih i zaključno do 2001. objavili prozu (ili poeziju) koja se u bilo kojem vidu može povezati s ratnom tematikom.

¹¹ Vidi poglavlje Fantastična književnost.

Oblaka odličan su primjer za dosljednu primjenu prve pripovjedne instance, dok su romani Gabre Vidovića jednako dobar primjer za drugu).

Sljedeća se pretpostavka realizira u dvije inicijalno oprečne, ali u praksi ponekad isprepletene narativne organizacije, koje priručno i radno nazivam *rat kao sazrijevanje* i *rat kao pustolovina*. Te se strategije također ponekad prepliću, no odabir između ove dvije narativne organizacije inicijalni je odabir koji pisac čini kako bi mogao pripovjedno raščlaniti rat odnosno uklopiti ga u svoje pripovijedanje. Ove su dvije pripovjedne strategije neovisne o društvenom kontekstu odnosno o ratu o kojem se pripovijeda, a njihovo ispreplitanje – gotovo bez iznimke – ukazuje na piščevu nespremnost ili neadekvatnost u obradi ratne tematike. *Rat kao sazrijevanje* onaj je način pripovijedanja koji za svoju temu odabire užas i nesigurnost koju rat stvara u dječjim životima, izmještenost djeteta iz svakodnevice, njegovu nesposobnost i nemoć da rekonstruira utješnu dokonost predratnog života, i pritom su ratne okolnosti ključne u sazrijevanju dječjih likova, bilo u suočavanju sa depresijom i očajem zbog patnje, stradanja i smrti, bilo zbog drukčijih životnih okolnosti te prisilnog odrastanja i preuzimanja odgovornosti za sebe ili čak i za druge. Druga je strategija jednostavnija, i umjesto dječjeg proživljavanja i nastojanja psihološke raščlambe dječjeg stanja odabire dječje sudjelovanje u ratnim manifestacijama, bilo u neposrednoj ratnoj opasnosti (u Drugom svjetskom ratu djeca borci, kuriri i sl., u Domovinskom ratu dječja akcija na ratnim područjima), bilo povezano s ratnim operacijama u bilo kojem smislu.

DRUGI SVJETSKI RAT

Rat kao sazrijevanje

Autori/ce Anđelka Martić, Danko Oblak, Milivoj Matošec, Sunčana Škrinjarić, Blanka Dovjak Matković i Zora Dirnbach u svojim romanima i pripovijetkama o Drugom svjetskom ratu – na različite načine – pokušavaju ispričovijedati ili interpretirati rat kao period sazrijevanja dječjeg lika, odabirući redovito pojedinca, djevojčicu ili dječaka, iz čije se vizure pokušava predočiti bolno stanje nerazumijevanja, straha, fizičke ugroženosti, neizvjesnosti ili opasnosti kao posljedice rata.

Prozni opus o Drugom svjetskom ratu Anđelke Martić najopsežniji je u hrvatskoj dječjoj književnosti: autorica je napisala sedam zbirki pripovijedaka o ratu i dva kraća dječja romana, od kojih je prvi, *Pirgo* (Zagreb, 1953), postao paradigmatskim za hrvatsku dječju književnost o ratu uopće. Pripovjedni opus Anđelke Martić, uza svu njegovu opsežnost, ipak nije previše raznolik: uglavnom prateći tragične životne sudbine male ratne siročadi, ili pripovijedajući vlastite partizanske doživljaje, autorica rijetko mijenja ton pripovijedanja, i svoje kratke priče konstruira na sličan način, situirajući ih na početku geografski i vremenski, navodeći u grubim crtama pretpovijest događaja ili lika o kojem pripovijeda, da bi zatim sam događaj ispričovijedala stilizirano i nerijetko iznimno emotivno. Pritom je nekoliko sižejnih obrazaca gotovo konstantno prisutno u njenom pripovijedanju: prijateljstvo djeteta i životi-

nje (konja, psa, ptice ili laneta), izbjeglištvo i napor zbjegova, zalutalo dijete, dijete koje je izgubilo roditelje, te život u partizanskim jedinicama, najčešće ispričovijedan u prvom licu kao autoričino autentično iskustvo. Rat pritom u njejoj prozi ima gotovo redovito isto lice: planina i šuma kao prijateljsko podneblje, koje zimi postaje neprijateljsko, fizičke poteškoće boraca i djece (glad, umor, hladnoća, žeđ, ranjavanje), psihičke poteškoće (strah, izgubljenost, beznade, nepovjerenje), izbjegla sela i bombe odnosno neprijateljski napadi. Spomenuta stiliziranost najčešće je vidljiva u pripovjednim situacijama koje se ponavljaju, poput susreta izmorenih, promrzlih i izgladnjelih boraca s nepovjerljivim ili susretljivim seljankama, priča o djetetu koje stiže u partizansku četu, isprva izgubljeno i nepovjerljivo, s vremenom veselo, hrabro i pouzdano, priča o malim borcima čija je hrabrost i odvažnost ispričovijedana u legendnom, hiperboliziranom tonu i tome slično. No bez obzira na dojam o čestom variranju istih ili vrlo sličnih sižejnih situacija, važnijim se čini Martićkin osnovni pripovjedni poticaj, a to je, nesumnjivo, misao o srazu djeteta i rata kao osobito okrutnom, neprirodnom i neželjenom. Autorica stoga redovito pokušava taj strašni sraz podcrtati stilizacijom, ponegdje i patetikom, hiperbolizirajući obje sukobljene strane – i bezazlenost, nevinost, naivnost i bespomoćnost djeteta, i lice rata kakvim ga dijete doživljava. Stoga su njeni dječji likovi redom nalik jedni na druge, naglašenih pozitivnih osobina (hrabri, izdržljivi, požrtvovni, velikodušni, uporni, nepokolebljivi), a ujedno i bezazleni; takav groteskni spoj u mnogim pripovijetkama rezultira neuvjerljivim i nestvarnim dječjim likovima. Bezazlenost je, međutim, ponegdje zamijenjena okorjelošću (djeca borci hladnokrvno ubijaju i žude za ubijanjem), što takve dječje likove čini još grotesknijima i nestvarnijima (*Snašao se, Maći*). S druge strane, jedan krug pripovijedaka, napisanih u prvom licu, autoričini su autobiografski zapisi o vlastitom sudjelovanju u partizanskom pokretu, no stilizirani i ispričovijedani u formi dječje priče (jednostavnost pripovijedanja, prisutnost dječjih likova, opis ili predodžba prostora prilagođeni dječjoj prostornoj recepciji, vremensko-prostorna situiranost pripovijedanja neprecizna, određena pojedinim vremensko-prostornim točkama karakterističnima za dječju predodžbu prostora i vremena poput promjena u prirodi prema godišnjim dobama ili izdvajanjima detalja kao što su voćnjaci, plotovi, neobičan izgled ljudskih nastambi i slično). Zanimljivo je da su u tim pripovijetkama dječji likovi koncipirani realističnije i uvjerljivije nego što je to slučaj u spomenutim pripovijetkama o djeci-borcima ili sudionicima u partizanskom pokretu, premda su u autobiografskim pripovijetkama dječji likovi uglavnom epizodni ili sporedni.

One proze, međutim, koje se razlikuju od navedenih pripovjednih obrazaca koje autorica perpetuira, pokazuju se uvjerljivijima i književno zanimljivijima. To su, kao prvo, *Pirgo*, zatim romaneskna minijatura *Dječak i šuma*, te poneke pripovijetke (primjerice, *Vuk na voćinskoj cesti*, niz pripovijedaka o životinjama koje djeca susreću u ratu i za njih se brinu), i sva navedena djela slijede spomenuti pripovjedni obrazac *rata kao sazrijevanja*.

Pirgo je kratak dječji roman, ispričovijedan u prvom licu, o jednom kratkom razdoblju relativnog mira na obroncima Papuka, gdje petogodišnji Željko, pripovjedač, boravi u partizanskoj Intendanturi. Premda se u romanu višestruko ističe pri-

povjedačeva dob, fokalizacija nije adekvatna toj navodnoj dobi, odnosno vrijeme pripovijedanja nije identično pripovjedanom vremenu, što pripovjedač i potvrđuje ("Tada još nisam znao da je radi mene naredio odmor. Bio sam premalen da to shvatim."¹²), te naknadno, pripovijedajući, analizira, zaključuje i povezuje događaje, činjenice, situacije i aluzije koje u pripovjedanom vremenu nije mogao spoznati. Život u partizanskoj Intendanturi odvija se u vremenski fiksiranim točkama: dnevnim obavezama partizana, odlascima i dolascima kurira, seljaka i drugih partizanskih suradnika, partizanskim pokretima i iznenadnim neprijateljskim napadima. Za vrijeme jednog takvog iznenadnog napada mali pripovjedač našao se u šumi, uplašen, posve sam i prilično udaljen od partizanskih baraka, i dok se pokušava skloniti od neprijateljskih bombi, do njega je dolutalo sasvim malo lane, jednako izgubljeno i preplašeno poput dječaka samoga. Nakon što ga drugovi iz Intendanture pronađu, i nakon što otkriju da su srna i srnać stradali od bombi, dječak zadržava lane, naziva ga Pirgo i othranjuje ga, na veliko zadovoljstvo cijele partizanske jedinice. Prijateljstvo djeteta i laneta usred partizanskih položaja, u neprijateljskom okruženju i u posve neprirodnim, ratnim okolnostima, postaje simbolična veza s normalnim, mirnodopskim životom. Autorica je svjesno podcrtala lirsku, simboličku stranu neobične situacije, suočavajući ozbiljnost i okrutnost rata i naivnost, bezbrižnost djeteta i životinje. Dječak pripovjedač već je s pet godina upoznao smrt, lakoću ubijanja i umiranja, razaranje, strah i neizvjesnost; lane pak predstavlja sve suprotne, lijepe stvari u djetinjstvu koje dječak nije upoznao. Rat je u ovom slučaju nelijep, realan okvir lijepom ali nemogućem prijateljstvu, budući da rat rastavlja dječaka i životinju, jednako kao što ih je i sastavio, tvoreći složenu strukturnu pozadinu priči o prijateljstvu djeteta i životinje: bez rata tog prijateljstva ne bi ni bilo, ali isto tako upravo rat to prijateljstvo i prekida. Dječak je, nakon straha, uništavanja i smrti, prisiljen upoznati i žrtvu.

Kao i većina drugih autoričinih pripovijedaka o ratu, i *Pirgo* je varijanta priče o ratu kao periodu sazrijevanja, dodatno podcrtanom sretno odabranom pripovjednom vizurom koja sugerira dječakovo odrastanje, budući da je pripovjedač zreliji nego što je lik o kojem se pripovijeda (on sam nekoliko godina ranije). Napomena o *Pirgu* kao proznom djelu koje je u hrvatskoj dječjoj književnosti o ratu postalo gotovo paradigmatiskim odnosi se, svakako, na temu romana – prijateljstvo djeteta i životinje u ratnim uvjetima, ali i na složenu pripovjednu perspektivu o kojoj je riječ – na pripovjedača koji je dječji, ali i komentira svoje dječje ponašanje i osjećaje, i u čijim se komentarima ne može ne osjetiti razum odraslog koji djetetu pokušava objasniti rat, njegov izvor, manifestacije i svrhu. Posebno je zanimljiva ona crta nerazumljivosti što je autorica ostavlja u dječakovoj svijesti, dječakovo neshvaćanje opsega i utjecaja rata na živote ljudi koji ga okružuju. Neshvaćanje ga, međutim, ne oslobađa od prihvaćanja onoga što mu se događa: stoga je žrtva što ju je morao podnijeti i njemu samome dokaz njegovog (preranog i prisilnog) sazrijevanja.

Za razliku od *Pirga*, u kratkom romanu *Dječak i šuma* glavni lik, osmogodišnji Borko, rat susreće tek posredno, u pričama suseljana, odnosno kroz filter dječje

¹² Anđelka Martić, *Pirgo*, u: *Hrvatski dječji pisci I*, PSHK, Zagreb, 1991., str. 211.

svijesti koja ne razumije do kraja nelijepe manifestacije rata koje do nje dopiru, ili u susretima sa strašnim ratnim posljedicama. Dječak Borko sa sestrom i suseljanim bježi iz planinskog sela kroz šumu, no na putu se izgubi u šumi te ostaje sam, pokušavajući pronaći put do zbjege ili do partizana. Sveznajući pripovjedač prati ga na njegovom očajničkom samotnom lutanju kroz šumu, koju dobro poznaje, no koja mu uskoro postaje mrska, neprijateljska i strašna u svojoj tišini i samoći. Dječak luta, preživljava bliski susret s ustašama koji traže njegove izbjegle suseljene, nailazi na spaljeno i opustjelo planinsko selo, ne uspijeva se orijentirati, gubi nadu u spas i neprestano se bori sa svojim strahom i samoćom. Roman završava slučajnim susretom s partizanom, koji odvodi dječaka u svoju jedinicu. Susret s nepoznatim partizanom dječak doživljava kao spas, i to posebno spas od samoće, ali i od neizvjesnosti i odgovornosti za sebe sama.

Premda u romanu *Dječak i šuma* nema izravnih manifestacija rata, lice rata u njemu nije manje strašno. Dječakova izgubljenost, nespretnost i posebno očajna samoća koje se plaši i koja ga pritišće ispričovijedani su slobodnim neupravnim govorom, i time je uvjerljivo iskonstruirana atmosfera neizvjesnosti, gluhe tišine i straha koja dječaka prati na njegovom putu. Rat u ovom romanu predstavlja izgubljenost, strah, dječje nerazumijevanje, pustoš što je za sobom ostavljaju ratne operacije i sasvim bliski susret sa smrću: dječak je u jednom avionskom napadu na selo izgubio majku, svjedočeći njenoj pogibiji od bombe i zadržavajući u svijesti prizor majke s ranom na čelu. Ratne operacije, borbe i puškaranja, pa čak i borci obaju zaraćenih strana, u romanu su tek epizodni događaji i likovi, ostavljajući dječaka samoga sa strahom od nepoznatog i strašnom samoćom. Lutajući šumom, osmogodišnjak pokušava protumačiti rat koji mu se događa, spajajući poluinformacije i nagađanja što ih je čuo ili naslutio iz razgovora odraslih; njegova je spoznaja o ratu stoga vrlo jednostavna i sastoji se od nejasne ideje o sukobu dobra i zla, a kako je, očito, jedino iskustvo što ga dječak posjeduje o takvom tipu sukoba literarno odnosno narativno, njegovo je razmišljanje o ratu na tragu bajkovitog pravila o nužnosti pobjede "dobra" nad "zlim".¹³

Rat je i u ovom romanu prikazan kao period sazrijevanja i odrastanja u djetetovom životu; dječak koji je proveo nekoliko dana posve sam u šumi grubo je suočen s odgovornošću za sebe samoga i prisiljen je naučiti kako da preživi, no rat koji je, posredno, uzrok njegovoj nesreći, ne donosi mu samo iskustvo preživljavanja, nego i spoznaju o vlastitom sazrijevanju. Sraz djeteta i rata, u ovom romanu predložen posredno, dječaka isprva šokira i uplaši, da bi uslijedila spoznaja da je prvi put u

¹³ "Pobijediti na kraju mogu samo partizani. Pa nije uzalud sav narod uz njih. Tata je često govorio da pravda uvijek pobjeđuje. A ustaše i Nijemci nisu pravedni. Oni ubijaju žene i djecu, pale i uništavaju sela. A Nijemci su, osim toga, došli iz strane zemlje, govore tako da ih nitko ne razumije, i toliko su nevolja donijeli sa sobom. Njihovi su avioni ubili njegovu mamu.

Partizani će i zato pobijediti, jer ne mogu biti uzaludne sve patnje ljudi i djece, koje su već preturene preko glave. Znao je Borko, te mu crne misli dolaze od tmurnog neba nad njim. Ali eto, ono se jasni. Pojavljuje se nebesko modrilo, putuju oblaci i nestaju. I Borkova duša mora tako da se razvedri. Tuga i očaj ne podstiču izdržljivost. A on mora izdržati do kraja.", Anđelka Martić, *Dječak i šuma*, Zagreb, 1960., str. 71.

životu prepušten sam sebi, i to u nimalo povoljnim okolnostima. Ozbiljnost situacije, međutim, dječaku ne dozvoljava malodušnost niti očajavanje; stoga u tih nekoliko dana samoće sa šumom Borko svladava niz prepreka, i to ne samo fizičkih. Spoznaja o odgovornosti i potrebi da se ustraje kod dječaka se isprva razvija u svijest o životnom ciklusu i njegovoj nezrelosti i nemogućnosti da se u njemu sam snađe, no ta svijest potom ustupa mjesto spoznaji o vlastitom sazrijevanju. Vrlo stilizirano i simbolično, dječakov je sraz s ratom predodčen i pomoću njegovog jezičnog sazrijevanja, što ponovno ističe autoričinu osnovnu sižejnu konstrukciju, prisutnu u gotovo svim djelima s ratnom tematikom, o snažnom sudaru okrutnosti rata i dječje bezazlenosti¹⁴.

Za razliku od toga, roman *Modri prozori* Danka Oblaka, koji je kritika višekratno proglasila jednim od najboljih – ako ne i najboljim – djela o Drugom svjetskom ratu u hrvatskoj dječjoj književnosti¹⁵, nudi ponešto drukčiju sliku sudara djeteta i rata. *Modri prozori* su roman s nekoliko ravnopravnih tematskih uporišta: roman je i obiteljski, i socijalni, i roman o gradu, i roman o ratu. Dječak Vlado, pripovjedač, u pripovijedanom vremenu ima šest godina, i živi s roditeljima i starijim bratom Ratkom u Zagrebu, na početku romana u podrumu tuškanačke vile američkog bogataša kod kojega je otac zaposlen kao vrtlar, a kasnije u sirotinjskoj podstanarskoj sobici u kojoj ih zatječe početak rata. Pripovjedna perspektiva, međutim, nešto je složenija nego što je to obično slučaj s dječjom prozom: pripovjedno vrijeme djelomično je jednako pripovijedanom, ali djelomice od njega i odstupa. Dječak pripovjedač priča o životu svoje obitelji i svojim doživljajima, da bi pred kraj romana sporadično u svoje pripovijedanje pripustio i najave budućih događaja ("Slika njegovog skoka u kabinu zelenog kamiona ostat će mi zauvijek pred očima; tada nisam slutio da sam svog brata vidio posljednji put."¹⁶), odnosno sporadično sugerirao nejedinstvo pripovjednog i pripovijedanog vremena.

Dječak – pripovjedač ima šest godina; pripovijedano vrijeme proteže se tokom dječakove šeste godine, koja bi u normalnim, ne-ratnim okolnostima bila posljednja godina prije polaska u školu, i njegova dječja svijest pripovjedni je filter kroz koji se prelamaju svi događaji što ih dječak doživljava, uočava, pamti, ne razumije i prema kojima razvija neki afektivni odnos. Koncipiranje književnih likova isto se tako zbiva kroz dječakovu šestogodišnju svijest, i nema sumnje da je ključna poluga književne i ne-književne uvjerljivosti romana upravo autorova umješnost u simuliranju te svijesti sa svim njenim ograničenjima, nerazumijevanjem, instinktima i emocijama, i posebno umješnost da kroz nju oblikuje i likove i atmosferu predratnog Zagreba. Nije zanemariva ni socijalna ni obiteljska slika što je dječak svojim pripovijedanjem skicira – likovi i postupci majke, oca i brata u dječakovoj se vizuri

¹⁴ "Koliko je već u ovom ratu naučio novih riječi! Kamuflača, konspiracija, ofanziva, fašizam, komunizam, bunker, divizija, vojna formacija i tko zna koliko drugih. Mnogima od njih ni danas ne zna značenje...", ibid., str. 80.

¹⁵ Vidi: Milan Crnković, *Dječja književnost*, X. izdanje, Zagreb, 1990., Ivo Zalar, *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1978., Stjepan Hranjec, *Hrvatski dječji roman*, Zagreb, 1998.

¹⁶ Danko Oblak, *Modri prozori*, u: *Hrvatski dječji pisci I*, PSHK, Zagreb, 1991., str. 147.

slažu u ne osobito lijepu obiteljsku situaciju, s bezličnom, ustrašenom i poniznom majkom kao slabim likom, neraspoloženim i socijalno osjetljivim ocem koji se također u obitelji realizira kao slabi lik, te starijim bratom Ratkom, gimnazijalcem, što ga dječak – pripovjedač obožava i kroz čiju se zaljubljeničku perspektivu brat pokazuje kao jaki subjekt, aktivan, emocionalno stabilan i zapravo jedina relevantna odgojna, emocionalna i racionalna podrška malome pripovjedaču. Lik brata ujedno je i veza s tematikom o ratu; rat u dječakovoj svijesti poprima oblik predmeta ili pojava koje donosi sa sobom, poput gnjecavog, teškog kruha, starih, tankih cipela u kojima zebu noge ili očevih češćih i žešćih nesuglasica sa Stricem, isprva ustaškim simpatizerom a kasnije dužnosnikom, i u toj nejasnoj i fluidnoj spoznaji o prijetećoj i opasnoj ratnoj stvarnosti ponovno je jedina čvrsta, sigurna točka brat, partizanski ilegalac i diverzant, koji dječaka pomalo uključuje u svoje poslove, i pod čijim utjecajem dječak oblikuje svoje mišljenje o ratu. Šestogodišnjaku rat nije i ne može biti jasan, stoga se dječak potpuno pouzdaje u brata i njegovu procjenu situacije. Za razliku od niza drugih malih književnih junaka, mali Vlado akciju prepušta bratu, a sam ostaje pasivnim promatračem rata koji zbunjeno priznaje svoje nerazumijevanje, nesnalaženje, pa i strah. U *Modrim prozorima* rat promatra dijete, i ne pokušava ga razumjeti na način odraslih, kako to pokušavaju neki drugi mali književni junaci. Vlado rat ne objašnjava i ne interpretira, a jednako tako autor ne pokušava u Vladinom liku metaforizirati rat; rat je u dječjem životu prazan pojam, što ga ispunjavaju nejasne slike, detalji i nerazumljivi događaji. Vladin osjećaj dječastva, neravnopravnosti s odraslima, neshvaćanja i njegova težnja da razumije događaje oko sebe s početkom rata stapaju se u dominirajući osjećaj emocionalne ovisnosti o bratu, odnosno “prepuštanja” bratu koji donosi zaključke i odluke. Ta veza Vlado/Ratko odnosno njihova opreka pasivnost/akcija, okosnica je pripovijedanja: Vlado samo *bilježi* ono što vidi, dok Ratko to *objašnjava* odnosno ne objašnjava kad smatra da to nije potrebno. To bilježenje i objašnjavanje obuhvaća i rat odnosno manifestacije isprva dalekog a kasnije prijetećeg rata u Zagrebu; i upravo ta dvojnost pasivnog zapisivača i aktivnog tumačitelja čini tu pripovijest o ratu strukturno složenijom, kombinirajući pripovjedni modus *rata kao sazrijevanja* s modusom *rata kao pustolovine*. Vlado u ratu ne sazrijeva kao što sazrijevaju drugi mali junaci u hrvatskoj dječjoj prozi o ratu, on i dalje priznaje svoju nemoć, nerazumijevanje i strah, ali ratni događaji – raspad obitelji, Ratkov odlazak, očeva smrt, nejasna ideja o ilegalnim aktivnostima – djeluju na njega; njegovo sazrijevanje nije racionalno ni fizičko, nego prije emocionalno. Ratkov odlazak je odlazak onoga koji tumači stvari (makar ih i ne objašnjavao uvijek na zadovoljavajući način), onoga koji određuje ponašanje i razmišljanje; njegov bi odlazak za dječaka morao značiti osamostaljivanje u ponašanju i razmišljanju. No Oblak ne upada u zamku brzog osamostaljivanja i brzog sazrijevanja pod utjecajem ratnih okolnosti. Naprotiv, Vlado svoje osamostaljivanje na kraju romana tek naznačuje, i to otkrivamo u posve usputnim primjedbama (“Stojim kraj prozora i mislim na vrt gospodina Parkera. U njemu sam čučao kraj tate i promatrao kako njegovi grubi prsti nježno dodiruju plahe biljčice. Ali davno je tome. Ne mogu se snaći.”¹⁷; “Dugo

¹⁷ ibid., str. 147.

smo hodali, jer grob je daleko. Groblje je veliko, ljudi lako umiru sada u ratu. Kad bi svi vojnici bili zakopani na Mirogoju, groblje bi se sigurno proteglo do Šestina. Ili još dalje."¹⁸), kao tek slutnju ili naznaku odrastanja. S druge strane, rat za Vladu jest pustolovina dok je Ratko s njime, dok Ratko svoju djelatnost dječaku predstavlja poput igre. Osim odlično odabrane pripovjedne perspektive, i ova je dvojnost i ispreplitanje narativnih organizacija (rat kao sazrijevanje i rat kao pustolovina) izuzetak u hrvatskoj dječjoj prozi o ratu.

U romanu *Veliki skitač* Milivoja Matošeca¹⁹ na sličan se način rat predstavlja kao sazrijevanje dječjeg lika: u pripovjednom je fokusu dječak Zvezdan, kojeg Drugi svjetski rat zatječe u njegovoj jedanaestoj godini. Njegov otac, željezničar, partizanski je saveznik – diverzant, koji pogiba u logoru kamo je, zajedno sa ženom, dospio zbog nespretne i nehotične izdaje svog mlađeg sina, četverogodišnjeg Bu-bua, koji u svojem dječjem neznanju otkriva ustašama da je otac minirao željezničke pruge. Nakon što ustaše odvuču roditelje u logor, dječaci ostaju sami, te prvo pokušavaju naći roditelje, ali ne uspijevaju, da bi, nakon niza opasnih doživljaja (pokušaj ulaska u logor, noćna pucnjava, noćni prijelaz preko minskog polja, napad na logor), u noćnom seoskom zbjegu Zvezdan izgubio Bu-Bua iz vida. Stjecajem okolnosti, Zvezdan bolestan dopijeva u partizane, gdje ostaje nakon oporavka, teško se aklimatizirajući na promijenjene životne okolnosti i ne gubeći nadu da će ipak pronaći maloga brata. Zanimljivo je, međutim, da je priča o ratu i Zvezdanovom životu u partizanima umetnuta priča u uokvirenoj pripovijesti o Zvezdanovom poratnom životu. Roman zapravo započinje s Davidom, osmogodišnjakom koji nakon djedove smrti ostaje sam na svijetu, da bi ga pohlepna susjeda prevarom namamila da potpiše dokument o prepuštanju stana i poslala od kuće s kovčegom i nešto novaca. Dječacića u parku okrada grupa većih dječaka, potom sreće Zvezdana, koji mu se predstavlja kao Skitač, ne želeći se prisjećati bolnog dijela svog života koji je proveo s drugim imenom. David i Skitač zajedno putuju, dopijevaju do porušene željezničarske kućice uz prugu u kojoj je Skitač nekada živio kao Zvezdan, da bi na tom mjestu započelo Skitačevo mukotrpno vraćanje u prošlost, iz kojega, na kraju romana, izlazi preporođen i oporavljen. Središnji je dio romana, dakle, dječakov život s partizanima, odnosno ratno stanje koje dječak proživljava u utješnom i emocionalno sigurnom utočištu partizanskog bataljona, pronašavši u njemu ljubav i zaštitu u likovima bataljonskog djeda, nepismenog ali mudrog starca koji prati bataljon, i komandanta bataljona koji je dječaku ranije, u minskom polju spasio život, te ga tokom rata zavoli poput sina. Likovi komandanta i bataljonskog djeda čine ključni strukturni okvir za dječakovo sazrijevanje: ratno, neprirodno ljudsko stanje – koje ovdje nije prikazano nizom ratnih operacija, nego likovima dvojice ljudi koji razvijaju osjećaje za Zvezdana i tako ga natjeraju da im ih uzvati – za dječaka postaje katalizator pomoću kojega može artikulirati svoje osjećaje. Dječak osjeća izgubljenost, tugu, srdžbu i bespomoćnost, i izvanredno stanje rata u kojem se nalazi

¹⁸ ibid., str. 148.

¹⁹ Zagreb, 1972.; nastao kao pripovjedna razrada autorove nagrađene radiodrame *Tamo odakle se očevi ne vraćaju*.

korespondira s njegovim izvanrednim osjećajnim stanjem. Stoga naglasak u romanu nije na ratnim borbama ili definiranju fenomena rata, nego na liku dječaka kojem rat postaje emocionalnim osloncem. Završetak rata dječak stoga dočekuje nevoljko, ne uspijevajući potisnuti vlastite osjećaje i prihvatiti radosno stanje mira kao općeg dobra. Mirnodopsko, normalo stanje malom je Skitaču i strano i neprihvatljivo jer mu osjećaji i dalje nisu normalni. Tako u drugom dijelu romana dječak bježi iz doma svojeg nekadašnjeg komandanta, koji ga želi prihvatiti i usvojiti kao sina, te nastavlja svoje lutanje i očajničku i uzaludnu potragu za malim bratom, pokušavajući svojim lutanjem zadržati osjećaj izvanrednosti stanja kakvo je bilo ratno. Autor svoju zamršenu strukturnu konstrukciju razrješava pravocrtno i jednostavno: dječaku koji tuguje za izgubljenim bratom dovodi drugoga, jednako izgubljenog dječaka bratovih godina, koji Skitaču napokon pomaže da prihvati bratovu smrt i nastavi živjeti onoliko normalno koliko može. David i Skitač vraćaju se Skitačevom bivšem komandantu, sada upravitelju dječjeg doma, koji ih obojicu zadržava kao sinove. Posljednja je simbolična autorova gesta, dakako, vraćanje imena Zvezdanu, koji svojim povratkom i zaustavljanjem na jednom mjestu napokon prestaje biti Skitač.

Matošec u *Velikom skitaču* rat evidentno koristi i kao strukturni, a ne samo sadržajni element, stavljajući u središte pripovijedanja dječji lik, a ne ratna zbivanja. Rat je pozadina pripovijedanja, podloga pripovijedanom, i njegovo je lice opisano odrednicama koje bismo gotovo mogli nazvati konvencionalnima u hrvatskoj dječjoj književnosti o Drugom svjetskom ratu – od planinskih i šumskih partizanskih skloništa, djece kurira, razdraganih boraca koji zavole dječaka, mladih i hrabrih bolničarki, zagušljivih zemunica u kojima se kriju ranjenici, pa do gladi i bliskog dječjeg susreta sa smrću. Neprirrodnost i privremenost rata, kao i njegov uzrok i svrha, definirani su i izrečeni simbolički i stilizirano, u neodređenim koordinatama poput neobjašnjivog zla u crnim ljudima (ustašama), bezazlenog dječjeg mišljenja da su "puške samo za vukove", smrti u minskom polju koja izgleda kao metalni kotač nalik na tanjur, toplih i prijateljskih ruku partizana i ravnopravnog "ti" kojim se partizani međusobno oslovljavaju u bataljonu kamo Zvezdan dopijeva. Matošec rat ne prikazuje niti opisuje njegovo lice: u *Velikom skitaču* rat je predstavljen kao društvena pojava, doduše mrska, nepoželjna, neprirodna i okrutna prema djeci, ali ipak kao samo jedna od takvih neprirrodnih i mrskih situacija, u kojima treba odabrati stranu. Zvezdan ne odabire stranu, odnosno ne odabire je svjesno; njegova ga dob, međutim, od tog odabira oslobađa. Ipak, njegovo ranije djelovanje, susret s "crnim ljudima" kako naziva ustaše i njegova postupna spoznaja o njihovom zlu, priprema su za kasniji život s partizanima i u jedinom času kad treba donijeti odluku hoće li ostati s bataljonom ili otići na oslobođeni teritorij, on odlučuje ostati s partizanima a pripovjedač sugerira da je njegova odluka ispravna. Matošec je u ovom slučaju, međutim, iznimka u hrvatskoj dječjoj književnosti o ratu jer njegov mali junak odluku donosi emocionalno, ipak prvenstveno odlučivši ostati s ljudima koje je zavolio, dok su ideološki razlozi u drugom planu, što nije slučaj s nizom drugih malih literarnih junaka. Strana je na kraju ipak odabrana, Zvezdan ostaje u ratu i postaje partizanski borac usprkos svojim nježnim godinama, no rat se, kao što smo napo-

menuli, ipak pokazuje samo jednim od Zvezdanovih emocionalnih stadija, kojeg se on grčevito drži i nakon završetka rata. Pritom je posebno zanimljiv autorov pripovjedni postupak: njegov sveznajući pripovjedač, koji je nesumnjivo na Zvezdanovoj strani, ipak prepušta čitatelju da sam vrednuje i ocjenjuje Zvezdanove postupke, ne sugerira mu svoje zaključke ili osjećaje prema Zvezdanu. On "navija" za Zvezdana, ali ne komentira njegovo ponašanje. Takva se pripovjedna perspektiva pokazuje vrlo zahvalnom za obradu ratne tematike, jer oslobađa autora ideološke vizure koja često opterećuje manje spretne pripovjedače koji pišu o ratu.

Zaseban segment proze o ratu u hrvatskoj dječjoj (i omladinskoj) književnosti čine tri knjige triju autorica (*Ulica predaka* Sunčane Škrinjarić, *Zagrebačka priča* Blanke Dovjak Matković, *Dnevnik jednog čudovišta* Zore Dirnbach), koje u njima pripovijedaju o djetinjstvu i odrastanju triju ženskih likova, i u kojima je bitan strukturni element rat odnosno ratno razdoblje u kojem djevojčice doživljavaju svoju prvu zrelost. *Ulica predaka* i *Zagrebačka priča* nisu knjige o ratu, nego je rat jedan vremenski odsječak u životu dječjih likova o kojima se pripovijeda, dok je u *Dnevniku jednog čudovišta* veći dio pripovijedanja posvećen ratnom razdoblju, ali je – i u tom romanu, kao i u ostala dva – pripovijedanje prvenstveno usmjereno na odrastanje i sazrijevanje glavnog dječjeg lika.

Ulica predaka Sunčane Škrinjarić roman je neobične forme, napisan u nizu kratkih zapisa o čudnom i nelijepom odrastanju djevojčice Tajane, koja Drugi svjetski rat dočekuje u disfunkcionalnoj obitelji, s poremećenim ne samo obiteljskim, nego i odnosima s ljudima uopće, kao hipersenzibilno, inteligentno i neobično dijete, koje odrasta u emocionalno škrtoj okolini, ne razumijevajući složenu i licemjernu mrežu međuljudskih odnosa koja je okružuje. Rat je u tako složenoj i fragmentiranoj narativnoj organizaciji samo jedan vremenski odsječak Tajanina života, još jedna od tajni koja je ne privlači ili nerazumljivih situacija koje pokušava dokučiti, ali im ne uspijeva odgonetnuti smisao. U tom je kontekstu ovaj roman upravo paradigmatički za tematsku organizaciju koju smo nazvali *rat kao sazrijevanje*, jer hipersenzibilno i zapušteno dijete emocionalno i racionalno prerađuje ratna zbivanja, vijesti i manifestacije kao neposredan gubitak ili promjenu u kaotičnoj i nepredvidivoj stvarnosti u kojoj živi. Rat je – u Tajaninoj percepciji – niz imena, nekoliko fizičkih gubitaka, preseljenje, nova škola, povratak u grad, promijenjen jelovnik – ali djevojčičina emocionalna glad posve je ista, neovisno o ratu i njegovim posljedicama na život Tajanine obitelji. Neprihvaćenost, prisilna emocionalna neovisnost, nedostatak emocionalnog i racionalnog utočišta – sve to Tajanu pretvara u emocionalnog invalida, i nerazumljivost i strahota rata s jedne strane pojačavaju taj osjećaj napuštenosti i emocionalne nestabilnosti, ali, s druge, taj osjećaj sada ima svoje označeno, rat postaje "uzrokom" ili "krivcem" za Tajanino stanje.

Pripovjedna perspektiva u *Ulici predaka* vrlo je zahvalna za interpretaciju, a u kontekstu pripovijedanja o ratu jedinstvena u hrvatskoj dječjoj književnosti: riječ je o fragmentiranom narativnom kodu, nizu zapisa koje povezuje centralna pripovjedna instanca, svijest djevojčice Tajane, koja nije pripovjedač, nego je njena svijest fokalizator za pripovijedano. U tako zamišljenoj organizaciji manifestacije stvarnosti – vanjskog svijeta u kojem Tajana živi – u drugom su planu, a osnovni je pripovjedni

interes Tajanina percepcija te stvarnosti, slike, situacije i tumačenje koje stvara njena svijest; stoga ratna zbivanja čitatelj doživljava isključivo posredstvom Tajanine svijesti i na taj nam se način omogućuje da pratimo spomenuto sazrijevanje (u ovom slučaju upravo sazrijevanje, ne i odrastanje) i mijene što ih rat unosi u Tajanin kaotičan (unutarnji) svijet. S te strane upravo ovaj roman – premda ga ne bismo mogli proglasiti (isključivo) romanom o ratu – najizravnije prikazuje dječju svijest pogođenu ratom, i ujedno vrlo sugestivno slika rasap svakodnevice i rat kao prijetnju zamišljenom normalnom stanju. Tajanu, za razliku od njenih roditelja, ne pogađaju vanjske nepogodnosti poput nestašice hrane, prodavanja preostale imovine i urušavanja obitelji; nju rat pogađa upravo emocionalno, kao novo nesnalaženje i novi očaj u životu koji je ionako dovoljno zamršen. Završetak romana ujedno je i razdoblje neposredno nakon završetka rata: djevojčica iz rata izlazi stabilnija i čvršća, a naglo sazrijevanje i promjena u njenom životu poklapaju se upravo sa završetkom neposrednih ratnih zbivanja. Rat nije neposredan povod Tajaninom naglom odrastanju, ali mu je nesumnjivo katalizator.

Zagrebačka priča Blanke Dovjak Matković posve je drukčije kompozicije, no vrlo slične strukture. I ovdje je u središtu pripovijedanja djevojčica, koja u prvom licu pripovijeda o svojem ranom djetinjstvu u dobrostojećoj obitelji, o postupnom raspadanju te obitelji i emocionalnih veza što je drže na okupu. Za razliku od *Ulice predaka*, u *Zagrebačkoj priči* stvarnost nije nepovezani niz slika i predodžbi, nego utješno i toplo obiteljsko okružje u kojem odrasta mala Kečkica, da bi kasnije, s raspadom obitelji i smrću oba roditelja, djevojčica ostala s malim bratom sama na svijetu. Brigu o dvoje djece preuzima obiteljska služkinja, i to na početku rata, u gotovo beznadnim okolnostima. Rat je i u ovom romanu samo vremenski period, no period najgoreg sloma i najdubljeg očaja u Kečkičinom životu, i ratni je očaj u djevojčičinom nesretnom životu tek daleka prijetnja, posredna opasnost koja pada u drugi plan pred neposrednim, gorućim životnim problemima gladi, hladnoće i beskućništva. Za razliku od *Ulice predaka*, u kojoj je instanca odraslih gotovo bespredmetna i nema utjecaja na Tajanino konstruiranje vlastitog svijeta, u *Zagrebačkoj priči* odgovornost u svim situacijama preuzimaju odrasli, dok je dijete oslobođeno odgovornosti i dosljedno čuvano od realnosti. Rat ne mijenja tu strukturu, i dok smrt obaju roditelja djevojčicu doduše oslobađa roditeljske odgovornosti, nju odmah preuzima drugi odrastao, djevojka koja je bila namještena u obitelji. Početak rata ipak donosi promjenu u Kečkičinom životu: ne povjerava joj se odgovornost, no prestaje zaštićivanje od realnosti. Početak rata početak je Kečkičina sazrijevanja, i jednako kao i u Tajaninom slučaju, rat postaje katalizator djevojčičinih osjećaja: Kečkica počinje neizvjesnu borbu za preživljavanje, i prvi put u svojem životu postaje svjesna instance odgovornosti. Na početku romana izrazito infantilna pripovijedna svijest, pri kraju romana, paralelno s Kečkičinom spoznajom, transformira se u zreliju, svjesniju, realniju i manje dječju. Stoga se ovaj roman može uvrstiti u korpus proze o ratu, odnosno u kontekst *rata kao sazrijevanja* budući da Kečkica – u najdoslovnijem smislu – sazrijeva upravo s početkom rata, i upravo rat – kao neizvjesna, prijetnja ali nepoznata opasnost – postaje metaforom za neizvjesnost što je djevojčica otkriva i prihvaća kao stalnog suputnika.

Za razliku od toga, u *Dnevniku jednog čudovišta* Zore Dirnbach pripovjedačica (u prvom licu) dosljedno minimalizira svoje neshvaćanje i nesnalaženje u novom kontekstu. Pripovijedanje prati svakodnevicu građanske obitelji, oca odvjetnika, majke kućanice i dvije kćeri, od kojih mlađa, Kuki, pripovijeda o događajima koje vidi i o kojima razmišlja. Istovremeno s početkom rata otac napušta obitelj kako bi se – nakon nekoliko hapšenja i moguće opasnosti – sklonio u inozemstvu. Odlaskom oca obitelj se – postupno i mukotrpno – organizira u kakvu-takvu zajednicu u kojoj majka isprva otklanja preuzeti očeve odgovornosti, no kasnije ipak snažnije i odlučnije vodi malu zajednicu kroz ratnu neizvjesnost i mučninu. Obitelj rat preživljava s naizmjeničnim razdobljima depresije, nade u preživljavanje, očaja, malodušnosti, djevojačkih svađa i nerazumijevanja, promjenjivih interesa pripovjedačice, te postupnim fizičkim, a potom i emocionalnim i intelektualnim sazrijevanjem i pripovjedačice i razmažene i kapriciozne starije sestre, odnosno njihovim angažmanom u obiteljskoj zajednici i dobrovoljnim preuzimanjem odgovornosti jednih za druge. Rastući u stalnoj atmosferi tajni, prešućenih obiteljskih problema, neizvjesnosti, nerazumijevanja i sasvim realne ratne opasnosti, pripovjedačica postupno napušta svoje djetinjstvo, a time i infantilnu i izrazito ironičnu i autoironičnu pripovjednu intonaciju kojom započinje roman, da bi kasnije pripovijedanje bilo organizirano kao djevojačino preispitivanje, njen vlastiti unutrašnji monolog, njeno razmatranje o vlastitim postupcima i prihvaćanje sebe same i vlastitih ograničenja. S preživljavanjem rata i postupnim sazrijevanjem Kuki prestaje tražiti opravdanja za svoje vlastite pogreške, ne prebacuje više vlastitu krivnju na druge, i, paralelno s promjenama u životu grada ovisno o ratu i zbivanjima koja ga prate, polako i nevoljko pristaje na svijet odraslih kojemu se ranije tako silovito odupirala. Djevojčica u svojem dnevniku pripovijeda i o vanjskim zbivanjima, o ratnim okolnostima, strahu, neizvjesnosti i postupnom privikavanju na njih, no okosnica je pripovijedanja bez sumnje upravo sama svijest male pripovjedačice, njen razvoj, spoznaje i promjene pod utjecajem ratnih okolnosti i s društvenim promjenama poratnog razdoblja. Zdrav razum, nagon za preživljavanjem, buntovnička svijest, nepristajanje na kompromise i kukavičluk, djetinjasta težnja da se jednostavnost i razumljivost svijeta zadrži što dulje, i povrh svega rat koji je isprva samo vijest a kasnije stvarna opasnost i oblikovatelj obiteljskog i društvenog života i posebice djevojačine intime – sve se to zajedno slaže u izvanredni portret osjetljivog i neobičnog mladog bića i njegovog prisilnog sazrijevanja u ratnim uvjetima. U tom je kontekstu i ovaj roman vrlo zanimljiv primjer proze kojoj se može pridati oznaka *rat kao sazrijevanje*, tim više što i u ovom slučaju uvid u složene i teško razumljive promjene djevojačine svijesti pruža ona sama.

Rat kao pustolovina

Oblakov roman *Na tragu*, koji je nastao godinu dana nakon *Modrih prozora*, ne oponaša pripovjednu taktiku prethodnog romana: priču pripovijeda sveznajući pripovjedač, a rat je u romanu prikazan kao pustolovina grupe dječaka i djevojčica. Priča je to o trojici dječaka, staloženom i bistrom Momiru, brzopletom i brbljavom

Čedi i slabunjavom, stidljivom i plašljivom Tihomiru-Tikleu, izbjeglici iz grada, od kojih svaki na svoj način sudjeluje u uzbudljivim događajima u malom selu u ravnici neposredno nakon povlačenja neprijateljske vojske. Sukladno svojim karakternim osobinama, dječaci se uključuju u rad pionirskog odreda što je u selu osnovan na poticaj partizana koji se, nakon što su Nijemci i ustaše pobjegli, skrase u selu. Smireni Momir organizira pionire i potiče na akciju, svadljivi Čedo se s njim nadmeće oko prava na zapovjedništvo u četi, dok stidljivi Tikle dobiva opasan zadatak izviđanja u kući bogatog seoskog gazde čije se ponašanje partizanima čini sumnjivim. Priča se, međutim, zapliće uvođenjem likova odraslih, čija su neprijateljstva okosnica radnje, dok djeca znatiželjom, upornošću i hrabrošću razrješavaju zagonetke i spašavaju selo, i pritom je za to najzaslužniji slabunjavi i plašljivi Tikle, koji, na kraju, za svoju požrtvovnost biva nagrađen time što seljaci oslobođeno polje pored sela nazivaju njegovim imenom.

Koncepcija rata kao pustolovine najdoslovnije se može iščitati upravo u ovom romanu: težište je pripovijedanja na aktivnosti dječjih likova, ne na njihovom proživljavanju ratnih okolnosti; pripovjedni je obrazac jednostavan i oponaša strukturu pustolovnog dječjeg romana (dječji likovi organizirani u koherentnu skupinu s jasnim hijerarhijskim odnosima i s pripadajućom grupnom dinamikom, dječja aktivnost kao ključni pokretač radnje, jednostavnost pa čak i stanovita shematiziranost u postavljanju fabule). Rat je u romanu pozadina pripovijedanja, mjestimično i bitan strukturni element (ključni je događaj u romanu neprijateljski napad na selo). Ipak, dječja aktivnost i osobito inzistiranje na njihovoj samostalnosti u rješavanju zagonetki, baš kao i shematizirani međuljudski odnosi u selu (bogat gazda je licemjer, pokvarenjak i izdajica, a siromašni nadničar pošten, pravedan i vrijedan) čine se neovisnima o ratnoj pozadini pripovijedanja, baš kao što su i partizanski likovi epizodni i djelomice karikirani, osobito lik kurira Perkana čije su priče hiperbolizirane, hvalisave i nevjerovatne²⁰.

²⁰ Danko Oblak je, uz dva dječja romana o ratu, autor i dvije zbirke pripovijedaka (*Priče kraj logorske vatre*, Zagreb, 1951., i *Trinaest priča*, Zagreb, 1958.), te kratkog ciklusa *Partizanske priče* pridodanog prvom izdanju romana *Na tragu*. Zbirka *Trinaest priča*, uz raznovrsne pripovijetke za manju i veću djecu, sadrži i veću proznu cjelinu o ratu nazvanu *Dva kurira*, stiliziranu pripovijetku o doživljajima trojice likova na samom kraju Drugog svjetskog rata, koja djelomice oponaša prozni model rata kao pustolovine, kasnije nešto uspješnije primjenjen u romanu *Na tragu*. Pripovijetke o ratu iz zbirke *Priče kraj logorske vatre*, koja također ne sadrži isključivo priče o ratu, na sličan su način stilizirane kao pripovijedanje o herojstvu dječaka iz romana *Na tragu* i pripovijetke *Dva kurira*, dok su najbolje Oblakove pripovijetke o ratu dvije priče iz ciklusa *Partizanske priče*. Od četiri priče iz ciklusa dvije su napisane u prvom licu, a izdvajaju se iz pripovjednog korpusa o drugom svjetskom ratu prvenstveno po umješnoj pripovjednoj perspektivi, a potom i zbog neuobičajeno ne-stiliziranog pripovjedača, koji priznaje svoje ljudske mane i ograničenja. Za razliku od partizana koji su u velikom dijelu proznog korpusa o Drugom svjetskom ratu u hrvatskoj dječjoj književnosti uglavnom hrabri, gotovo netjelesni i savršeni heroji, Oblakov pripovjedač priznaje svoj strah i nelagodu. Tako, primjerice, u jednoj priči (*Bijela mačka*, u: *Partizanske priče*, *Na tragu*, Zagreb, 1960.) obična kućna mačka spašava pripovjedača u prvom licu da jedne ratne noći ne poludi od straha i neizvjesnosti, a u sličnoj se – nimalo herojskoj – situaciji nalaze i drugi Oblakov lik iz

Gabro Vidović autor je dva dječja romana s ratnom tematikom: *Kurir sa Psunja* (Zagreb, 1959.) i *Bjelkan* (1973.), u kojima je glavni lik dječak Mladen, kojeg Drugi svjetski rat zatječe u dvanaestoj godini. Mladen – glavni lik u oba romana – tipičan je i posve prosječan dječak, čiji je otac u partizanima, i kojem se njegova gorljiva želja da se pridruži ocu i partizanima neočekivano ispunjava istovremeno s gubitkom majke, odnosno njenim nestankom. Dječaka otac odvodi na oslobođeni teritorij, povjerava ga prijateljima na čuvanje, dječak ondje pronalazi vršnjake i sprijateljuje se, doživljavajući male dječje pustolovine i otkrivajući svakim danom neku novu zabavu, da bi kasnije s očevim premještajem i on bio preseljen i povjeren drugim prijateljima, a pri kraju prvoga romana uspijeva uvjeriti partizanske komandante da mu povjere dužnost kurira. Drugi roman, *Bjelkan*, prati doživljaje kurira Mladena koji u pozadini održava vezu između raštrkanih pozadinskih partizanskih odbora, dok je naslovni lik njegov konj, kojeg je dječak dobio na dar kao posve iznemoglu, izgladnjelu i napola mrtvu životinju, ali ga svojom brigom i ljubavlju uspijeva odnjegovati u prekrasnog, hrabrog i tvrdoglavog konja s kojim pobjeđuje sve nevolje i svladava sve prepreke.

Romaneskní opus Gabra Vidovića ne zavrđuje osobitu pozornost zbog svoje književne atraktivnosti ili umješnosti; baš naprotiv, u njegovim se romanima mogu iščitati gotovo svi stereotipi što ih prepoznamo u pripovjednoj ili romanescnoj prozi niza dječjih prozaika koji pišu o Drugom svjetskom ratu (Ferdo Bačić, Josip Barković, Mirko Vujačić). Riječ je, kao prvo, o izrazitoj stilizaciji i diskursa i književnog prostora: opisi prostora na kojima se odigrava radnja romana površni su, stilizirani i iz njih ne doznajemo mnogo više od nejasne predodžbe neodređenog šumskog ili planinskog prostora, jednako kao što nam stilizirani diskurs ne otkriva mnogo više od uopćene i neprecizne predodžbe o životu u partizanskom odredu ili seoskom zbjeću: pekar užurbano peče kruh sav posut brašnom, svađa među dječacima plane u trenu i jednako se tako i smiri, komandanti donose odluke u trenu, popuštaju nagoaranjima gorljivih dječaka, premlaćen i bolestan dječak bez problema uspjeva pobjeći iz ustaškog zarobljeništva itd. S druge strane, narativan je prostor organiziran također vrlo konvencionalno: dječaku na početku njegovih ratnih doživljaja majka biva odvedena u logor i njena je sudbina dalje nepoznata, čime se oslobađa prostor za dječakove doživljaje – nedostatak roditeljskog autoriteta omogućuje slobodu u odabiru načina ponašanja, izbora prijatelja i zabave kojom će se popuniti vrijeme. Očinska figura ostaje jedini autoritet, koji je također odsutan, no njegov autoritet ne dolazi u pitanje zbog pripadnosti partizanskom pokretu koji je mitska instanca u ranjenoj i potresenoj zajednici. Drugi roman također ponavlja neke stereotipne pripovjedne obrasce, od prijateljstva djevojčice i dječaka na oslobođenom teritoriju, dječakovog autoriteta nad njom (Mladen djevojčici Borki pomaže u pisanju zadaća, premda se – u prvom romanu – sam jedva sjeća svojeg školovanja, budući da je ono prekinuto s početkom rata i ustaškim zaposjedanjem njegovog rodnog sela), do gotovo fantastičnog lika životinje koja s lakoćom svladava sve prepreke i

pripovijetke Kota 318, koji pripovijedajući o svojim ratnim doživljajima odabire trenutak tjeskobe i straha, a ne herojske prizore borbe.

svojem malog vlasnika neozlijeđenog nosi iz avanture u avanturu, pobjeđujući pritom sve izazove. Konj Bjelkan, dakako, nije fantastičan lik, premda u motivu osobitog prijateljstva dječaka i konja možemo prepoznati transformaciju izvorno fantastičnog motiva: Bjelkan, naime, ne dozvoljava da ga uzjaše itko drugi osim Mladena. Ujedno, tu je i eksploatiran motiv prijateljstva djeteta i životinje u ratnim uvjetima, kao i stilizirana narativna okolina u kojoj se to prijateljstvo rađa: svi su likovi određeni svojim funkcijama, obrati se događaju s lakoćom i bez izazivanja napetosti, a sporedni likovi negativaca ili sumnjivaca gotovo su karikirani, unaprijed stigmatizirani svojim "sumnjivim" ponašanjem i neuklapanjem u konvencionalnu situaciju. I posljednje, u oba su romana završeci do krajnosti stilizirani i gotovo bajkoviti: u prvom romanu dječak se s ocem vraća u oslobođeno selo gdje nalaze majku koja se uspjela vratiti iz njemačkog logora, dok drugi roman završava poratnim susretom dječaka s konjem s kojim se u jednom času morao rastati.

Vidovićevi romani zanimljivi su, zapravo, upravo po svojoj stereotipizaciji i konvencionalizaciji kako naracije, tako i narativnih situacija. Odabirući u svakoj prilici upravo najkonvencionalniji obrazac, Vidović katalogizira većinu standardnih narativnih kategorija u hrvatskoj dječjoj prozi o Drugom svjetskom ratu: muški glavni lik, aktivan i poduzetan, nekarakterizacija likova odnosno distribuiranje osobina po funkcijama likova, odsutnost roditeljskog autoriteta omogućuje sudjelovanje dječjeg lika u ratu odnosno partizanskom djelovanju, relacije s likovima koje upoznaje u ratu konvencionalne i stilizirane, ratne operacije uklapaju se u naraciju posredno, kao pripovijedane zgode pojedinih likova, hijerarhija je neupitna jednako kao i idealizirana slika ranjene ali nepobijedene društvene zajednice, te standardni i također stilizirani završeci.

Ovaj tip pripovijedanja u svojim su pripovijetkama i romanima primjenjivali i Josip Barković (u čijim dvjema zbirkama pripovijedaka nalazimo i nekoliko dječjih), Dragan Božić i Nusret Idrizović. U svojim pripovijetkama Josip Barković²¹ dosljedno primjenjuje narativnu organizaciju koju smo iščitali u romanima Danka Oblaka i Gabre Vidovića: (uglavnom) muški likovi u središtu pripovijedanja, ideologiziran diskurs, stilizacija narativnog prostora, prizori iznimne dječje ili mladenačke hrabrosti, požrtvornosti i postojanosti, shematizirane situacije, dječja samostalnost u donošenju odluka i u akciji, prekaljenost djece u ratu. Rat je opasna pustolovina iz koje se djeca spašavaju hrabrošću, lukavošću ili srećom, dječja se samostalnost omogućuje ili zbog izvanrednih okolnosti ili dječjom akcijom (bijeg, neposlušnost, gorljiva težnja da se pristupi borbi) ili odstranjivanjem roditeljskog autoriteta (smrt roditelja, odvođenje u logor itd.). Dragan Božić u svojem romanu²² *Kad se pojavi crveni konj* kombinira priču o izbjeglištvu s elementima rata kao pustolovine, stavljajući svojeg dječaka – pripovjedača u prvom licu – u drastično izmijenjene životne okolnosti (napori izbjeglištva, gubitak majke), i prepuštajući mu da sam referira o događaji-

²¹ *Iza prve linije*, Zagreb, 1945. i *Četiri slavne godine*, Zagreb, 1970.

²² U bibliografiji radova Dragana Božića kao dječji roman o ratu navodi se i jedinica *Dečak je bacio kamen*, Sarajevo, 1970., koja je, međutim, nedostupna u zagrebačkim institucijama (Knjižnica Zavoda za slavensku filologiju, FF, Zagreb, NSK, Knjižnice grada Zagreba).

ma koje doživljava. Dječak ne pripovijeda o sebi i svojem proživljavanju stresnog, napornog i neizvjesnog puta, nego uočava i pokušava objasniti događaje, pojave, ljude koje susreće, tvoreći tako kompleksnu sliku dječjeg doživljaja rata, koji je istovremeno i pustolovina, i opasnost, i neizvjesnost. Nusret Idrizović u romanu *Ne zaboravi sviralu, Bačo* (Sarajevo, 1956.; kasnije djelomice prerađen i objavljen pod naslovom *Mrav i aždaja*, Zagreb, 1961.) rat prikazuje kao pustolovinu dječaka Gorana, no tu pustolovinu "stišavaju" i djelomice dokidaju nadrealistički elementi koji prekrivaju narativnu građu.

DOMOVINSKI RAT²³

Rat kao sazrijevanje

Kao i u prethodnom tematskom krugu, koristeći ovu pripovjednu strategiju dječji autori pokušavaju uspostaviti odnosno simulirati vizuru dječjeg lika u ratu koji ga zatječe – najčešće – u njegovom prirodnom okruženju. U pripovijedanju je bitniji

²³ S početkom Domovinskog rata u Hrvatskoj 1991. godine, izdavačka se infrastruktura dječje književnosti restrukturira i preoblikuje, te se već krajem 1991. pojavljuje edicija *Ratna vjeverica* zagrebačkog nakladnika Mladost, kao ratna verzija uspješne i ugledne dječje edicije *Vjeverica* istog nakladnika, u uredničkoj nadležnosti Vere Barić. Prva je knjiga *Ratne vjeverice* dokumentaristički projekt Mladena Kušeca *Ubili su mi kuću*, objavljena u studenom 1991. *Ubili su mi kuću* sastoji se - najvećim dijelom - od dječjih kratkih zapisa, u kojima autori tematiziraju svoje izbjeglištvo, neprijateljske napade kojima su svjedočili, pišu svoje molitve ili pjesme kojima pokušavaju izraziti užas rata što su ga doživjeli i još ga proživljavaju. Osim dječjih zapisa i njihovih likovnih priloga, autor piše i svoje kratke bilješke ili komentare dječjih tekstova i crteža, te prilaže službene dokumente o ranjavanju i ubijenju djece do studenog 1991. Tužan popis dječjih imena nadopunjen je kratkim bilješkama o vremenu i okolnostima stradanja svakog pojedinog djeteta, od kojih je većina poginula na mjestu ranjavanja, mnogi su podlegli ozljedama u bolnici, dok je manji broj preživio ranjavanje i uspješno se oporavio, s lakšim ili težim fizičkim i, dakako, psihičkim posljedicama. *Ubili su mi kuću* svojom strukturom oponaša radijski medij u kojem je inicijator ovog projekta iskusan i uspješan. Knjiga je koncipirana na sličan način kao i Kušecove radijske emisije: urednik, pod čijim je imenom knjiga objavljena, djeci daje prostor da ispričaju ili na koji drugi način (likovno) izraze svoju patnju, strah i tjeskobu, to dokumentira izvornim i službenim dokumentima iz bolnica ili škola u ratnim područjima, te daje svoj komentar onome što je dobio, ali u to upliće i vlastite doživljaje i neugodno iskustvo rata. Rezultat književno nije osobito zanimljiv, no iznimno je potresan kao dokument, svjedočanstvo iz prve ruke o nesretnim i tragičnim dječjim ratnim sudbinama. Ipak, u dječjim se tekstovima prepoznaje priličan utjecaj medijske slike rata kakvoj su u to vrijeme bili izloženi (u sintagmama, imenima, sintaksi i leksiku), ali se, jednako tako, u jednom dijelu dječjih priloga osjeća i snažan izvorni glas malih stradalnika, koji mucavo, nesigurno i nespretno iznosi vlastite doživljaje i spoznaje, ali koji se upravo po toj mucavosti i nesigurnosti prepoznaje kao autentičan.

Uz dokumentarno-literarno-likovni Kušecov projekt, ratna se tematika pojavljuje i u dijelu pripovjedne produkcije hrvatskih dječjih pisaca kao motiv, tematski trag ili pripovjedni poticaj. U zbirci Milana Taritaša *Gdje izvire potok* (Zagreb, 1995.) priča Petrovača rat u ljudskoj zajednici preslikava na biljnu: riječ je o pčeli i njenom suosjećanju sa stablom

dječji lik i njegova razmišljanja, dok je vanjska, pojava stvarnost u drugom planu; rat se interpretira kao period sazrijevanja, spoznavanja, odrastanja; djeca ga ne razumiju i ne pokušavaju ga razumjeti, nego uglavnom ponavljaju i variraju ono što im je dostupno kao tumačenje rata (izvori interpretacije su odrasli, priče svjedoka,

jabuke koja je "ranjena" za ratnog napada na selo Prekopakra; zajedništvo biljke i pčele, u kojem će se pokušati pomoći stradalom drvetu, sugerira zajedništvo kao jedinu plodonosnu strategiju u oporavku ljudske zajednice pogođene ratom. Nada Iveljić osim dva navedena romana piše i slikovnicu u kojoj tematizira rat: *Božićna bajka* (Zagreb, 1992.) priča je o ranjenoj crkvi (pogođenoj granatom u ratu), koju nesebično i gorljivo popravljaju šumske životinje, zvijezde i Mjesec, i tako osiguravaju radosnu proslavu Božića u selu koje je rat opustošio, no u koje se ljudi vraćaju nakon prestanka ratne opasnosti. Sličan motiv suradnje prirode i ljudske zajednice nalazimo i kod spomenutog Taritaša, dok je – u kontekstu opusa Nade Iveljić – vidljiva autoričina tendencija da fantastikom "izliječi" ne samo ranjene crkvice, nego i ranjene male čitatelje. Ponešto drukčiju ideju autorica razvija u pripovijetki *Čudesna zrnca* iz zbirke *Dimnjačar i bijela golubica* (Zagreb, 1996.) gdje ozdravljenje depresivnoj djeci nakon očeve pogibije ne donosi fantastika, nego pripovijedanje.

U ponekim pregledima djela koja tematiziraju rat u hrvatskoj dječjoj književnosti (Dubravka Težak, *Prozna djela dječje književnosti s tematikom Domovinskog rata*, u: *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas*, Zagreb, 1997., str. 42-50; Branko Pilaš, *Domovinski rat u hrvatskoj prozi za djecu*, u: *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*, Zagreb, 1998., str. 32-39) spominje se i zbirka pripovijedaka Stjepka Težaka *Zlatookin osmijeh* (Zagreb, 1995.), odnosno dvije pripovijetke iz zbirke, kao i roman Mire Gavrana *Kako smo lomili noge* (Zagreb, 1995.), za koji Dubravka Težak u navedenom članku napominje da "uvjetno ga uključujem u ovu skupinu jer ga autor nije pisao za djecu, ali zbog djeteta pripovjedača, treći dio koji se događa za vrijeme Domovinskog rata i izrazom i temom uklapa se među spomenuta djela" (Težak, op. cit., str. 45). Oba su navedna primjera indikativna za temeljni teorijski problem hrvatske znanosti o dječjoj književnosti – neutvrđene granice i neodređene književne odrednice koje bi ograničile područje znanstvenog interesa, no to, međutim, nije predmet ovog rada. Činjenica je da roman Mire Gavrana opremom ne sugerira recepcijsko područje u kojem bi ga se trebalo iščitavati, dok se po pripovjednoj perspektivi – dva dječaka pripovjedača – koja pokušava simulirati dječju vizuru i dječje razumijevanje svijeta može povezati s dječjom književnošću, no fabularna konstrukcija i tematski sloj romana ukazuju da je temeljna autorova nakana ironijska ili čak društveno kritična, što prerasta okvire dječje književnosti. Pripovijetke Stjepka Težaka, s druge strane, opremom na neki način sugeriraju da je riječ o dječjoj književnosti, dok stilistička složenost i neki tematski kompleksi koji se u pripovijetkama realiziraju izlaze iz dječjeg recepcijskog okvira.

Ratna se tematika, međutim, može pronaći i u još ponekim proznim djelima hrvatske dječje književnosti nastalim u devedesetim godinama prošlog stoljeća, no kao rubni i sporadični motivski poticaj; naš se interes stoga ograničio na djela u kojima je fenomen rata temeljni fabularni ili strukturni element, što isključuje romane ili kratke proze kriminalističke ili avanturističke tematike čija je veza s ratom posredna i najčešće se odnosi na vremensku podudarnost.

Što se pak same proze o ratu tiče, čini se da je za veliki dio prozne produkcije hrvatske dječje književnosti o Domovinskom ratu najvažnije recepcijsko poznavanje društvenog konteksta: većina je romana i pripovijedaka čvrsto povezana s društvenim kontekstom i jedino poznavanje tog konteksta omogućuje iščitavanje metaforičkih tragova što ih pisci ostavljaju u svojim romanima ili, rjeđe, pripovijetkama. To, dakako, nije slučaj s poezijom, koja je puno spremnija od proze rat promatrati fenomenološki a ne u njegovom društveno-prostorno-vremenskom kontekstu.

mediji). Pripovijedanje je koncentrirano na samo jedan lik, i nije neobično što hrvatski autori koji pišu o Domovinskom ratu kao periodu sazrijevanja svojih malih likova redom uzimaju u fokus ženske likove, djevojčice u starijoj osnovnoškolskoj dobi, dok se rat kao pustolovina događa isključivo dječacima. Naime, operiranje društvenim stereotipima o spolnim ulogama karakteristično je za dobar dio hrvatske dječje književnosti, za autore oba spola, koji se uglavnom ne trude dovesti u pitanje tradicionalne spolne uloge ili se poigrati tradicionalnim idejama o njima, nego – najvećim dijelom – perpetuiraju tradicionalne androcentrične obrasce spolnog određenja, pa se takva praksa nastavlja i u proznim djelima o ratu. Tri romana u kojima se – više ili manje modificirano – otkriva ovaj pripovjedački obrazac su *Strah me, mama* Nikole Pulića (Zagreb, 1992.), *Mali ratni dnevnik* Stjepana Tomaša (Zagreb, 1993.) i *Marijina tajna* Nade Iveljić (Zagreb, 1994.). Sva tri romana u centar pripovijedanja postavljaju ženske likove, djevojčice od dvanaest do šesnaest godina, koje pripovjedač prati tokom prve ratne godine, dakle od šokantnog sudara s nerazumljivom ratnom stvarnošću (*Strah me, mama, Mali ratni dnevnik*), odnosno nakon bijega ili odlaska iz ratnog područja (*Marijina tajna, Mali ratni dnevnik*).

Strah me, mama Nikole Pulića objavljen je kao druga knjiga u ediciji Ratna vjeve-rica²⁴. Na početku romana pripovijedanje je usmjereno na djevojčicu Mariju, čiji naslovni strah od mraka i prikaza što ih u mraku zamišlja pripovjedač povezuje s doživljenim susretom s naoružanim Srbima prilikom povratka s mora kroz Bukovicu, da bi se potom pripovijedanje raspršilo na cijelo osnovnoškolsko društvo male Marije, koje u zagrebačkom predgrađu Gajnicama dočekuje početak rata. Premda se ni na jednom mjestu ne navodi uzrast dječjih likova, iz usputnih pripovjedačevih napomena o njihovom "pupanju" ili "zamomčivanju" moglo bi se zaključiti da je riječ o osnovnoškolcima, trinaestogodišnjacima ili četrnaestogodišnjacima, koje zao- kupljaju, kao prvo, strah i tjeskoba, a zatim pubertetske ljubavi. Strah je temeljna emocionalna odrednica svih likova: Marija se boji mraka, njena najbolja prijateljica Tanja samoće, mala izbjeglica iz Dalja koja je smještena kod Tanje boji se doživljenog očaja, Šumarica, koja je nadimak dobila po očevom zanimanju, boji se neodređenih opasnosti iz prirode, a Vesna sljemenske žičare odnosno visine; no strah u romanu nije isključivo ženska kategorija: Zlatko, prijatelj iz društva, strahuje od otmičara djece odnosno pljačkaša očeve zlatarnice. Strah je, zapravo, ne samo emocionalna, nego i događajna kategorija u romanu, u kojem nema prave radnje, nego se pripovijedanje grana u niz prizora, ispričanih usporenim, izuzetno stiliziranim, nedramatičnim jezikom, kojim se pokušava ublažiti dramatičnost straha koji opsjeda dječje likove. Prizori se nižu gotovo potpuno međusobno nepovezani, a ključna im je poveznica naslovni strah, kao i prostorna blizina malih likova. Problem je, međutim, u tome što se likovi međusobno vrlo malo razlikuju, pripovjedač ih ne karakterizira ni govorom ni ponašanjem, nego samo strahom koji je svakom liku imanentan. Strah je, evidentno, teza romana, pripovjedni obzor koji se, pomalo proizvoljno, popunjava prizorima (stoga je i odrednica "roman" donekle proizvoljna). U tom kontekstu ne bi bilo sasvim ispravno reći da likovi uistinu "sazrijevaju", jer oblikovanju

²⁴ Vidi prethodnu bilješku.

likova i njihovim bilo kakvim drugim osobinama osim straha nije posvećena ni minimalna pažnja, no jasan je napor da se stvori utisak da je dječji život drukčiji nego što je bio. Ta razlika između normalnog, predratnog djetinjstva i nenormalnog, historičnog ratnog ranog mladenaštva sugerirana je i neodređenošću, namjernom zamućenošću pripovijedanja, ali i neprestanim inzistiranjem na strahu kao temeljnoj dječjoj emocionalnoj odrednici; pripovjedač jednostavno ne dopušta da postoji dijete bez straha. Autorov pokušaj da djetinjstvo izjednači sa strahom, a odrastanje i sazrijevanje oslobađanjem od tog straha u ratnom se kontekstu pretvara u sveobuhvatni strah kojem su podložni i odrasli. No pripovjedačeva ravnodušnost prema događajima, a inzistiranje na dječjem emocionalnom proživljavanju, i posebno pokušaj da se to proživljavanje "iscrpi" riječima, premda ne i objasni, čine ovaj roman bližim književnom viđenju rata kao sazrijevanja. Rat je strašan, prijeteći i opasan, i dječja je reakcija na njega iracionalan i razoran strah, no istovremeno i (barem u naznakama sugeriran) napor da ga se oslobode ili nauče živjeti s njim.

Za razliku od toga, *Mali ratni dnevnik*²⁵ Stjepana Tomaša rat doista tretira kao period sazrijevanja dječjeg lika. Ovaj je trodijelni roman napisan u obliku dnevnika dvanaestogodišnje Osječanke Cvijete, koja na početku rata živi u rodnom gradu, zatim je u drugom dijelu roditelji šalju u izbjeglištvo u Austriju, odakle se u trećem dijelu romana vraća u još uvijek ratni Osijek. Djevojčica počinje pisati svoje zapise prvoga dana školske godine 1991., koja ne započinje nastavom kao inače, nego ratnom opsadom grada. Ona bilježi svoja razmišljanja, događaje oko sebe, pripričava svoje razgovore s roditeljima i prijateljicama, uvrštava i pisma što joj stižu i pjesme koje čuje na radiju, i na taj način osigurava sama sebi emocionalno utočište u nenormalnom vremenu. Rat nije isključiv, ali je svakako dominantan predmet Cvijetinih zapisa, a uz njega djevojčica piše i o roditeljima, susjedima, prijateljicama i prijateljima, mačkicama koje su joj izbjegli susjedi ostavili na brigu, vlastitom rastu i biološkom sazrijevanju, da bi u drugom dijelu pisala o sto izbjegličkih dana u austrijskom Pinkafeldu, gdje je s vršnjakinjama i vršnjacima smještena u đачki dom. U drugom dijelu romana rat je i dalje prisutan kao neizvjesna, premda znatno udaljena opasnost, no austrijsko razdoblje djevojčici omogućuje da barem pokuša ostvariti privid normalnog života, sa dječjim razmiricama, zabavom, školskim aktivnostima, zaljubljivanjima. Ratna je stvarnost zamijenjena mirnodopskom sigurnošću, koja je, međutim, i dalje praćena strahom i tjeskobom zbog članova obitelji koji su ostali na ratnim područjima, a tim se osjećajima pridružuje i čežnja za domom. Zanimljivo je, međutim, da je završetak tromjesečnog boravka u mirnom austrijskom gradiću obilježen djevojččinom spoznajom o odrastanju, koje je u svakom slučaju neminovno, a u njenom i prisilno ubrzano ratnim stanjem u kojem se nalazi. U trećem dijelu dnevnika vidljiv je Cvijetin napor da se zadrži u neodređenom stupnju između djetinjstva i mladenaštva, da usprkos ratu odgodi svoje odrastanje i sazrijevanje. U tom završnom dijelu romana, međutim, rat je potiče i na razmišljanje o društvenom uređenju svijeta, o smislu života, o mogućnostima emocionalnog preživljavanja i ne

²⁵ *Mali ratni dnevnik* je roman u tri dijela; dijelovi su: *Moj tata spava s anđelima*, *Sto pinkafeldskih dana*, *Mir, ali rat*.

prepuštanja mržnji u uvjetima koji je potiču i sličnim problemima koji, modificirani, prate adolescenciju i u mirnodopskim uvjetima. Rat, ipak, te probleme čini nerazumljivijima, nedokučivima i težima, tim više što ih djevojčica proživljava u kućnom skloništu, u stalnom stanju tjeskobe, napetosti i straha, koji nakon godinu i pol dana rata više nije strah od smrti, nego strah da takvo neizdrživo stanje neće prestati ("Bojim se da ću, pokolebana, odbaciti ovaj dnevnik i olovku, da ću zarinuti glavu među dlanove i plakati, plakati, plakati. Bojim se da je zlo u čovjeku jače od dobrog, bojim se da će me napustiti nada a ispuniti strah, bojim se da će sutrašnji dan biti gori od današnjeg. Bojim se da se više nikada neću prestati bojati."²⁶)

Lik dvanaestogodišnje, a potom trinaestogodišnje Cvijete zanimljiv je zbog jedinstvenog načina portretiranja u dječjoj prozi o Domovinskom ratu. Poput Željka u Martićkinom *Pirgu* ili malog Vlade u Oblakovim Modrim prozorima, Cvijeta sama govori o sebi, a njeni dnevnički zapisi sugeriraju odsutnost cenzure i ne pokušavaju pripovijedati smislenu priču, nego samo prate djevojčičino stanje iz dana u dan u posve neprirodnim uvjetima odrastanja. Simulacijom tinejdžerskog dnevnika u ovom je slučaju izbjegnuta posredna pripovjedna instanca, koja bi pokušavala tumačiti ili interpretirati dječji lik, a uz emocionalno odrastanje i sazrijevanje, uvjerljivost se pokušava postići i zapisima o djevojčičinom biološkom odrastanju, njenoj prvoj menstruaciji, buđenju interesa za seksualnost i čežnje za zaljubljenošću. Cvijeta je prisiljena neprestano meandrirati između političke, opasne ratne i svoje vlastite djetinje stvarnosti i takva joj je situacija isprva samo teška, a kasnije gotovo neizdrživa. Ipak, Tomaš uspijeva zadržati njen ton na tankoj granici između pretjerane povjerljivosti i očajavanja; ona se uglavnom suzdržava od starmalog kukanja nad vlastitom sudbinom ili ne-dječjeg optuživanja ili proklinjanja neprijatelja koji joj se neprestano nadvija nad život. Mjestimice Tomaš djetetu u usta (odnosno ruku) ipak stavlja i političke napomene, no čini se da pokušava svoju malu junakinju konstantno zadržati na promatračkoj poziciji, ne pušta je da komentira te političke izjave svojih bližnjih i ta je odsutnost djevojčičinog komentara zapravo autorov komentar njene djetinje dobi, ona mnogo toga što zapisuje zapravo ne razumije a autor joj to nerazumijevanje dopušta. Stoga je njen slučaj upravo najbolji primjer *rata kao sazrijevanja* u prozi o domovinskom ratu: ona nije od rata zaštićena, ona zaista živi s ratom kao neminovnom pozadinom, kao neizbježnom opasnošću, i takva je situacija, kao prvo, potiče na zapisivanje vlastitih razmišljanja, a zatim i oblikuje njena razmišljanja od kratkih dječjih zapisa do promišljanja vlastite uloge u svijetu i spoznaja o vlastitom sazrijevanju.

Marijina tajna Nade Iveljić također u središte pripovijedanja stavlja lik djevojčice, trinaestogodišnje Marije, koja je iz rodne Slavonije zajedno s majkom izbjegla u Makarsku i ondje pokušava uspostaviti privid normalnog života, neprestano čežući za izgubljenim domom i nestalim ocem te žaleći za poginulim dvanaestogodišnjim bratom. Marijini školski prijatelji, međutim, ne pružaju joj dovoljnu utjehu niti pokazuju dovoljno razumijevanja, pa ona prijateljstvo i bliskost nalazi u starici Ani, koja je iz sinjskog zaleđa izbjegla sinu u Makarsku, i koja zbog zajedničke izbjegličke

²⁶ Stjepan Tomaš, *Mali ratni dnevnik*, Zagreb, 1993., str. 123.

sudbine malu Mariju razumije, tješi i prihvaća kao prijateljicu. Djevojčica se u novoj sredini aklimatizirala, no ne prestaje se nadati povratku i ta je njena trajna i očajnička nada glavni pripovjedni zamašnjak. Autorica pokušava ovako postavljenu situaciju dramatizirati, pokušava akcijom unijeti nešto dinamike u evidentno statičku situaciju (dugotrajno izbjeglištvo, neprestana nada u povratak), stoga je njena pozornost ipak usmjerena na Marijinu okolinu i događaje u njoj, a manje na sam lik prognane djevojčice. Preokret i barem malo akcije unosi naslovna tajna, komadić crijeva s krova Marijine razrušene kuće, što ga je djevojčica krišom pokupila i kojeg čuva u tajnosti kao vezu s izgubljenim domom, ali i kao očajnički залог za povratak i vraćanje normalnom životu s obitelji: ona se, naime, nada da će se njena želja za povratkom ostvariti ukoliko uspije sačuvati tajnost tog komadića crijeva, ukoliko tu njenu tajnu nitko ne dozna. Kad se njena tajna slučajno u školi ipak otkrije, djevojčica se naglo odriče svoje djetinje vjere i priznaje svojim vršnjacima da joj je odbacivanje tog neutemeljenog praznovjerja pomoglo u sazrijevanju. Tu evidentnu pravocrtnost i posebno shematičnost što je uočavamo u paralelama – crijep/djetinjstvo, odbacivanje crijeva/sazrijevanje i odrastanje – autorica ne razrješava, i do kraja romana nastavlja se autoričino kolebanje između potrebe za akcionošću i želje da ipak proдре u djevojčičine misli i osjećaje. Želja za akcionošću realizira se u nizanju događaja i forsiranju događajnosti (dolazak inozemnih stručnjaka za traumatiziranu djecu, izbjeglička sudbina dječaka Ivana koji je, ostavši bez roditelja i doma, udomljen u Makarskoj, slučajno stradavanje bakina psa, podmetnuti požar nedaleko od grada što ga Marija na vrijeme uočava i tako spašava grad itd.), što je, međutim, u snažnom kontrastu sa stiliziranim, nedramatičnim i sporim pripovijedaњem. Tek sam kraj romana donosi pripovjednu inovaciju, pokušaj poigravanja s pripovjednim konvencijama, autoreferencijalnu igru: autorica naglašava da roman nastaje u trenutku kad sretan završetak izbjegličke priče (još) nije moguć, no autorova je moć nad vlastitom pripovjednom građom tolika da može davati sretne završetke svojim pričama, stoga – izvanknjiževnom, autorskom intervencijom – Marijina priča završava sretno, onoliko koliko to može biti: povratkom oca iz zatočeništva i najavom povratka u Slavoniju.

Rat je u *Marijinoj tajni* prisutan ne samo posredno, nego i kao duboka djevojčičina rana: ona ga je donijela sa sobom, i ne može ga se nikako riješiti, pa ni u prijateljskoj i ne-ratnoj okolini u kojoj je našla utočište. Posredno, ipak, rat je svakako djevojčici poluga odrastanja. Ona pokušava prihvatiti svoju povrijeđenost, zbunjenost i nerazumijevanje, istodobno shvaća da nema izbora i da se mora prilagoditi situaciji kakva jest, ali isto tako ne odustaje od svoje bolne nade da se situacija može i mora promijeniti. Ta spoznaja pomaže joj da se odrekne prazne i uzaludne vjere u svoj tajanstveni komadić crijeva i da prizna vlastito odrastanje – prisilno, nelijepo i traumatično sazrijevanje, zajedničko svim navedenim malim junakinjama dječje proze o Domovinskom ratu.

Rat kao pustolovina

Drugu pripovjednu strategiju obilježava primjena jednostavnog pripovjednog obrasca koji je koncentriran na doživljaje (dječjih) likova, i gotovo je posve nalik na klasični obrazac akcijskog dječjeg romana s dječjom družinom u fokusu pripovijedanja i njihovom potrebom za igrom i akcijom. Modifikacije takvog akcijskog obrasca u dječjoj prozi o ratu odnose se, najvećim dijelom, na prostorno-vremensku određenost događaja (Domovinski rat, ratom zahvaćena područja), dok drugi elementi odgovaraju tipu akcijskog dječjeg romana: likovi su uglavnom tipizirani, bez individualnih osobina; ako je riječ o grupi djece, njihovi su međusobni odnosi stilizirani i podređeni neoriginalnoj dinamici grupe (podjela uloga, tipične karakteristike pojedinaca – strah, neodlučnost, debljina, želja za dokazivanjem, nepromišljenost); ukoliko je riječ o individualnom liku, on je češće tipičan nego što je originalno karakteriziran. Jednako su tako i početne situacije u kojima se ti pojedinci nalaze stereotipne i najčešće prenose stereotipnu sliku spolne diferencijacije (dječak kao glavni lik, otac na ratištu, majka s bakom i mlađim djetetom ostaje u području koje je neposredno ratno ugroženo, otac malodobnom dječaku zavješta odgovornost "muškarca" ili "glave u kući" itd.), što se dijelom odnosi i na fantastični modus pripovijedanja o domovinskom ratu (posebice vidljivo u romanu Predraga Raosa *Od rata do zvijezda*). S druge strane, sižeji ovog pripovjednog obrasca raznoliki su i uključuju poneke od rado korištenih pripovjednih čvorišta u ovom tipu dječje proze: prijateljstvo djeteta i životinje, dječja želja za samostalnošću i samostalnim otkrivanjem i istraživanjem svijeta, dječja opsjednutost tajnama i tajnovitošću, dječja nerazboritost i tvrdoglavost, dječja nepromišljenost. Rat je razdoblje u dječjem životu, opasna ali i izazovna pozadina dječjim igrama, i njegova se opasnost i dramatičnost nerijetko stilizira kako bi odgovarala ovako zamišljenoj situaciji. Za razliku od pripovjedne strategije koja rat promatra kao razdoblje prisilnog i ubrzanog sazrijevanja dječjih likova, u ovom tipu pripovijedanja rat neposredno ne ugrožava male dječje likove, budući da im se on događa poput pustolovine, što znači da autor najčešće preuzima pripovjedne konvencije dječje pustolovne (akcijske) proze i konstruira nevjerojatnu, gotovo nemoguću situaciju u stiliziranoj realnosti, što dječjim junacima omogućuje da iz te svoje ratne pustolovine izađu živi i sigurni u slučajevima u kojima to, izvan dječje proze, nikako ne bi bilo moguće. U ovaj tip pripovijedanja ubrajam romane *Bijeg u košari* (Zagreb, 1992.) i *Ivin Vučko* (Zagreb, 1995.) Maje Gluščević, *Čuvare amfora* Nikole Pulića (Zagreb, 1994.) te *Kanjon opasnih igara* autorskog dvojca Hrvoje Hitrec – Vladimir Tadej (Zagreb, 1994.).

Romani o ratu Maje Gluščević ne odstupaju bitno od autoričinog omiljene animalističke tematike. U oba romana inicijalni je pripovjedni impuls prijateljstvo odnosno privrženost djeteta i životinje: u *Bijegu u košari* riječ je o dječaku Jerku i magarcu Sivku, dok *Ivin Vučko* već naslovom sugerira pripovjednu okosnicu o dječaku i njegovom psu. I Jerko i Ivo dječaci su u mlađoj osnovnoškolskoj dobi, obojica moraju bježati iz svojih sela i obojica to ne žele: šestogodišnji Jerko sakrije se kad ljudi u žurbi napuštaju selo ne želeći ostaviti samu teško pokretnu baku, dok Ivo ne želi ostaviti svog psa i svim ga silama pokušava prošvercati u zbjeg. Prijateljstva dječaka

i životinja pokazuju se puno jačima nego što to odrasli slute: Ivo iz zbjega nekoliko puta bježi ne bi li pronašao Vučka koji nije smio poći s njim, no koji ga izdaleka slijedi i uvijek iznova uspijeva pronaći, dok Jerku život spašava magarac Sivko, na čijim se leđima, skriven u košari, u zadnji čas izvukao iz sela u koje su već ulazili četnici. Obojica se u bijegu i potrazi izvlače sretno i iz najopasnijih situacija, uspijevaju pobjeći iz neprijateljskog okruženja, za dlaku izbjegnu bliski susret s neprijateljem, pronalaze sigurne puteve usred žestokih ratnih okršaja i sigurno stižu na svoja odredišta. Ivo je, ipak, znatno aktivniji lik, on reagira i postupa samostalno, donosi odluke i izvršava ih, dok se Jerko uglavnom pasivno prepušta magarčevom instinktu. Ipak, uvjerljivost njihovih pustolovina upravo je obrnuto proporcionalna njihovoj aktivnosti: Ivo, usprkos svim zabranama i opomenama odraslih, odvaja se iz izbjegličke skupine i vozeći biciklom posred ceste (!) vraća u okupirano selo, odakle oslobađa psa koji je ostao u dvorištu na lancu, na biciklu umakne skupini gnjevnih četnika, i uspijeva se, neozlijeđen i neprimjećen, s Vučkom dokopati zbjega. Nakon toga, međutim, ljudi iz zbjega ponovno ostavljaju psa, pa se dječak još jednom vraća po njega, i to sve usred ratnih operacija i uz dvoje odraslih koji paze na njega. Samostalna, nepromišljena i gotovo suludo opasna dječja akcija usred rata uistinu predstavlja pustolovinu, i u tom smislu ovaj roman posve pristaje uz odrednicu *rat kao pustolovina*, no nema sumnje da je pripovjedna situacija maksimalno stilizirana, iskonstruirana i neuvjerljiva. Za razliku od toga, Jerko je pasivniji lik, ne oslanja se na svoje vlastite snage i vlastitu procjenu situacije, nego se u potpunosti pouzdaje u magarca i njegov instinkt da pobjegne iz opasne situacije. Dječak u košari na magarčevim leđima nekoliko dana luta planinama, da bi ga naposljetku, nakon što je Sivko pobjegao i on ostao sam, spasio hrvatski vojnik, koji mu organizira smještaj u izbjeglički đački dom na moru. Jerko je tek šestogodišnjak, za razliku od starijeg Ive, pa je njegova djetinja dob glavni generator njegove pasivnosti: on se nije u stanju brinuti sam za sebe, i usprkos tome uspijeva se izvući iz nevolje. Kod tvrdoglavog Ive je obratno: on smatra da se može i zna brinuti sam za sebe i da može sam odlučivati o svojim postupcima, no kad to učini, od sigurne ga pogibije spašava samo i isključivo pripovjedna konvencija, koja zahtijeva sretan kraj dječje ratne pustolovine.

Za razliku od toga, mladi se *čuvari amfora* Nikole Pulića ne upliću neposredno u ratna zbivanja, njihove su aktivnosti usmjerene na njihovu neposrednu okolinu i njihove su reakcije impulzivne i dječje nepromišljene, ali ipak u granicama dječjih mogućnosti. Sestra i brat Šime i Luca, njihovi prijatelji Kaja i Grgo i neprijateljski nastrojen Mate koji je zaljubljen u Šiminu djevojku Kajuu u ljeto prije početka rata u rodnoj Stinici proživljavaju lijepe dane ranog mladenaštva. Kupaju se na seoskom molu, očevim čamcima odlaze na ribarenje i uživaju u ljetnoj slobodi i opuštenosti, sve dok jednom prilikom Luca, Šime i Grgo u "Luciji", barci Lucina i Šimina oca Jakova, slučajno u zabačenoj i zakrivenoj uvali ne nalete na sumnjivi gliser s posadom koja govori srpskim jezikom i koja ih uz prijetnje otjera s mjesta na kojem su naumili baciti mreže. Djeca ipak uspijevaju vidjeti da posada izranja amfore s morskog dna, te se, nakon odlaska glisera, vraćaju na mjesto gdje su ga susreli, potajice ga prate i vide gdje posada sakriva amfore, te ih, nakon što gliser napusti to mjesto,

uzimaju i skrivaju. Nakon uspješno završene operacije preotimanja ukradenih amfora, i nešto manje uspješnog ribarskog posla, vraćaju se u Stinicu dogovorivši se prethodno da će sakrivene amfore ostati njihova tajna. Kradljivci amfora, međutim, ne mire se s porazom, nego s večeri dolaze do Stinice i pretražuju "Luciju", zavezanu na obali, insinuirajući da su djeca s "Lucije" krala stvari po jahtama. Mato, ljubomoran i ogorčen na Šimu, čuvši te optužbe, prijavljuje Šimu policiji kao kradljivca s jahti, no djeca ni nakon policijskog pretresa njihove kuće ne priznaju ocu Jakovu što su napravili. Susjedno srpsko selo Lokve, međutim, naoružava se i ubrzo počinje prijetiti Stinici, isprva samo uperenim tenkovima, a kasnije i granatiranjima. Djeca priznaju ocu što su učinili s amforama, no u ratnoj prijetnji taj se njihov pothvat čini gotovo poput igre. Cijela je Stinica pokrenuta, ljudi se naoružavaju, stariji uče djecu kako se rukuje oružjem i bombama kućne proizvodnje. Mladi čuvari amfora ipak ne zaboravljaju svoje skriveno blago, te usred histerije početka rata isplovjavaju očevom barčicom kako bi provjerili jesu li amfore još uvijek neotkrivene, no na toj ih plovidbi zatekne granatiranje Stinice, te su prisiljeni ostati u uvali u kojoj su se zatekli. Jednu noć provode u bunji sa sakrivenim amforama, gdje ih ujutro iznenadi Mato koji se krišom dokopao uvale i s ruševina u uvali skinuo istaknutu srpsku zastavu zamijenivši je hrvatskom.

Čuvari amfora donekle oponašaju pripovjednu strategiju *rata kao pustolovine*, posebice zbog opasnosti i dječje nepromišljene akcije, kao i po sugeriranju "totalnosti" rata koji se preslikava i u dječjim postupcima. Rat jest predstavljen i opisan kao bezumno i neshvatljivo stanje, no pustolovina mladih Stiničana nije samo uklopljena u širi – ratni – pripovjedni okvir, nego preslikava raspoloženje i razmišljanja jedne zaraćene strane, one koja je napadnuta i koja prihvaća oružani sukob: djeca su nenaoružana, naivna, bezazlena i u slabom drvenom ribarskom čamcu, dok su njihovi protivnici opasni, bahati i dobro opremljeni za podmorsku pljačku. Ipak, djeca u svim situacijama uspijevaju nadmudriti odnosno pobijediti svoje protivnike. Tu jasnu shematičnost neravnopravnog sukoba pripovjedač podcrtava svojim komentarima, kao i izjavama ili razmišljanjima malih likova o Srbima, srpskom ponašanju ili postupanju JNA i JRM-e. Dječje je raspoloženje nesumnjivo glavnim dijelom odraz razmišljanja njihove okoline, ali djelomično ipak i sugestija pripovjedača, koji ne želi rat predstaviti samo kao očaj i bezumlje, nego upravo kao stilizirani sukob u kojem on ne ostaje neutralnim ("Čemer je, kao anđeo čuvar, na svakom mjestu. Čas među mladima, čas među starijima, pa misliš kako ga u isto vrijeme ima na više mjesta. Bio je sasvim svjestan kako svojom automatskom puškom mladima diže moral, a starima pokazuje kako je prošlo njihovo vrijeme. Zbog toga su ga mladi voljeli, a stariji gledali prijekim okom. Nedvojbeno je, ipak, jedno: i jedni i drugi najrađe bi sebe vidjeli s njegovom strojnicom na svojim prsima..."²⁷). S druge strane, nesrazmjer sugerirane moralne ispravnosti likova koji su u središtu pripovijedanja u odnosu na njihove postupke (primjerice, Lucin i Šimin otac Jakov osjeća se beskrajno povrijeđenim i do kraja razočaranim zbog sinovljeva navodnog lopovluka, no ne pada mu na pamet da dječaka pita je li uistinu krao s glisera i jahti, nego

²⁷ Nikola Pulić, *Čuvari amfora*, Zagreb, 1994., str. 118.

radije vjeruje mrmorenju i glasinama; jednako tako očajava nad samim sobom i svojom djecom što ih mora učiti kako se izrađuju improvizirane bombe umjesto da ih uči nečemu lijepom, no ne odustaje od poduke) u pripovijedanju ostaje nerazriješen, i ta je nedorečenost zapravo ključna karakteristika Pulićeva pripovijedanja. Oklijevanje između razumljive potrebe da dječje likove ne uvodi u ratne sukobe i pripovjednog nastojanja da rat prikaže totalnim, kao rat u koji je uključena cijela zajednica, manifestira se u zgusnutom, stiliziranom pripovijedanju koje ne slijedi zamišljenu napetost pripreme i kulminacije ratnog sukoba dvaju susjednih sela koje dijeli morska uvala, nego je djelomice rasplinjava. Nedvojbena je autorova sugestija da je rat neželjeno zlo i da je užas ratnog odrastanja teško usporediv s bilo čime, no jednako tako nema nikakve sumnje da Pulićevi dječji junaci svojevoljno ulaze u rat svojom pustolovinom. To dragovoljno sudjelovanje dječjih likova jedinstveno je u dječjoj prozi o Domovinskom ratu, u kojoj su dječji junaci redovito žrtve ili su u rat uključeni nevoljko i silom.

U *Kanjonu opasnih igara* autorskog dvojca Hrvoja Hitreca i Vladimira Tadeja koristi se upravo takav pripovjedni obrazac: njihovi su dječji likovi nesretnim slučajem i silom uvučeni u svoju ratnu pustolovinu u kojoj nimalo ne uživaju. U središtu pripovijedanja dvije su obitelji, Katušići i Kelleri, koji zajedno ljetuju u kući obitelji Katušić u Omišu. Očevi obitelji stari su prijatelji, koji su svojedobno zajedno statirali u filmu o Winnetouu, koji se snimao na dalmatinskim lokalitetima. Djeca dvaju obitelji, usprkos malim jezičnim preprekama, dobri su prijatelji – petnaestogodišnja Marija i šesnaestogodišnja Ketty, trinaestogodišnji Marko i jedanaestogodišnji Otto, dok je najmlađemu, sedmogodišnjem Ivi Katušiću, glavno društvo vučjak King. Dakako, posve u skladu sa spomenutom spolnom diferencijacijom u vizuri hrvatskih dječjih pisaca, dječaci su ti koji doživljavaju ratnu pustolovinu, dok se aktivnosti djevojaka uglavnom svode na koketiranje s lokalnim momcima i paničarenje kad otkriju da su im braća u opasnosti. Ipak, u ovom slučaju autori pokazuju rijetku senzibiliranost s obzirom na tipizaciju spolnih uloga: premda su dječaci ti koji su aktivni i koji samostalno (i potajno) poduzimaju istraživački pohod u kanjon Cetine, ipak se ta njihova aktivnost pokazuje jednako nepromišljenom i glupom kao što je to i djevojačko zabavljanje s mladim dalmatinskim dečkima. Dječaci, naime, zajedno s prijateljima Stipom i Zvonom, potajno organiziraju pustolovni izlet u kanjon Cetine nakon što oba roditeljska para odlaze na kratko krstarenje s prijateljima i ostavljaju djecu samu. Izlet, međutim, zamalo završava tragično: istovremeno trojica srpskih ratnih zločinaca bježe iz zatvora, skrivaju se u pećine u kanjonu Cetine, i dječaci slučajno nalete na njih. Bjegunci ih odmah uzimaju za taoce i pokušavaju pomoću njih ishoditi bijeg iz Hrvatske. Nakon nekoliko dramatičnih sati u kojima policija i specijalci pokušavaju locirati bjegunce i dječake, djevojke u Omišu paničare a mali Ive zajedno s Kingom i sa starim ribarom Franom također kreće u spašavanje dječaka, u uzbudljivom finalu Frane spašava dječake a otmičari bivaju uhapšeni odnosno pogibaju. Roman završava povratkom roditelja s krstarenja, dok ih na obali dočekuju sva njihova djeca, spašena i odlučna da roditeljima ne kažu ni riječi o svojoj nimalo bezazlenoj pustolovini.

U *Kanjonu opasnih igara* radnja se ne veže čvrsto uz razdoblje Domovinskog rata u Hrvatskoj – i opisan mirnodopski život u Omišu i usputne primjedbe likova

upućuju na poratno razdoblje, što roman djelomice izdvaja iz našeg interesnog obzora; ipak, argumenti za ubrajanje ovog romana u korpus književnosti o ratu nisu zanemarivi. Roman, kao prvo, ima izrazito pustolovni karakter (dječja skupina, dječja inicijativa i aktivnost, tajnost dječjeg pothvata, realna opasnost, dinamiziranje pripovijedanja, uzbudljivost i napetost pri razrješenju opasne situacije itd.), a i rat se, premda posredno, uključuje u radnju – uplitanjem ratnih zločinaca i bjeGUNACA iz zatvora, što može upućivati na svijest o pripovjednom potencijalu ratnih zbivanja u dječjoj književnosti. S druge strane, *rat kao pustolovina* u dječjoj je književnosti iznimno rijetko uvjerljiv (što se ne odnosi na uzbudljivost, napetost ili opasnost, nego upravo na uvjerljivost pripovjedne konstrukcije), što autori u ovom slučaju uspješno izbjegavaju odabirući poratno razdoblje u kojem još uvijek na djecu vrebaju opasni zaostaci rata, i time ostvaruju i uvjerljivost pripovjedne premise (bez obzira na prestiliziranost same pripovjedne realizacija) i vezu s književnosti o ratu koja je u vrijeme nastanka romana vrlo aktualna u hrvatskoj dječjoj književnosti. Izbjegnute su ratne traume, agresivnost, izgubljenost i nemoć, a ostvarena je mogućnost za ratnu pustolovinu koja nije strašna, opasna i pogubna kao što bi to bila u samom ratu, ali je još uvijek dovoljno opasna i prijeteća da se ostvari napetost i uzbudljivost. Bez obzira na to, nema sumnje da *Kanjon opasnih igara* oblikuje samosvojni modus pripovijedanja o ratu, u kojem se rat uistinu "koristi" kao pripovjedno sredstvo, ali u kojem se kombiniraju i upliću u priču i odrednice onog tipa pripovijedanja koje smo nazvali *rat kao pustolovina*. Dječaci su preživjeli rat koji se vodio i u njihovoj neposrednoj okolini, i ta se ratna epizoda njihovih života ne spominje i ne tematizira. Mir u kojem doživljavaju svoju opasnu pustolovinu je, međutim, samo prividan: u *Kanjonu opasnih igara* mir nije negacija rata, odsutnost rata koju obilježava prestanak dječje ugroženosti, nego labavo, nespokojno stanje nepredvidive opasnosti u kojem se djeca kreću neoprezno i nepromišljeno i stoga upadaju u nevolju. Činjenica je da dječaci za to svoju opasnu pustolovinu nisu krivi – oni jednostavno imaju tu nesreću da su pošli na svoj istraživački pohod upravo u času u kojem ratni zločinci bježe iz zatvora. Dječaka je krivica jedino u tome što su prekršili roditeljsku zabranu, jer nema sumnje da dječaci ne bi krenuli u kanjon da su znali da se u njemu skrivaju ratni zločinci. Njihova je opasna pustolovina moguća samo zbog njihovog neznanja – i taj osjećaj nesigurnosti, nesvjesnosti o mogućim opasnostima, što ga projicira priča o zamalo tragičnom izletu u divljinu, također povezuje ovaj roman s književnošću o ratu.

FANTASTIČNA KNJIŽEVNOST²⁸

Čini se da je ovaj neobičan hibrid fantastičnog modusa i realističkog diskursa pripovijedanja o ratu dijelom motiviran potrebom da se rat "protumači" transponiranjem u fantastiku odnosno korištenjem njenog najplodnijeg pripovjednog obrasca

²⁸ Hrvoje Hitrec, *Smogovci u ratu*, Zagreb, 1994.; Nada Iveljić, *Čuvarice novih krovova*, Zagreb, 1995.; Predrag Raos, *Od rata do zvijezda*, Zagreb, 1996.; Ivan Kušan, *Koko u Kninu*, Zagreb, 1996.; Dunja Kalilić, *Crobinhoodovi*, Split, 1997.; Zlatko Krilić, *Krik*, Zagreb, 2001.

– sukoba Dobra i Zla – u najrazličitijim realizacijama. No s druge strane, osobito je zanimljivo što fantastična književnost o Domovinskom ratu većim dijelom (Hrvoje Hitrec, *Smogovci u ratu*; Dunja Kalilić, *Crobinhoodovi*; Predrag Raos, *Od rata do zvijezda*; Ivan Kušan, *Koko u Kninu*) ne izbjegava prostorno-vremensko situiranje svojih priča u stvaran rat koji se početkom devedesetih godina 20. stoljeća vodio u Hrvatskoj: u *Crobinhoodovima* radnja se odvija u opsjednutom Dubrovniku, kod Predraga Raosa radnja započinje u slavonskoj ravnici oko fiktivnih lokaliteta Maraštinovaca i Mikuševaca; *Smogovci* kreću u rat iz Zagreba prema Slavoniji, dok Koko, Marica i Božo svoju ratnu pustolovinu doživljavaju u sablasno praznom Kninu i njegovoj okolini. No i oni pisci koji takvu konkretnu prostorno-vremensku lokalizaciju izbjegavaju, ipak u tekstu ostavljaju “mamce” koji čitatelja mogu upućivati na određene lokalitete povezane s ratnim operacijama i ratnim razaranjima za vrijeme Domovinskog rata: u pripovijetki Nade Iveljić “čuvarice novih krovova” žive u neimеноvanom gradiću u ravnici, kojim dominira impresivan barokni dvorac i crkva na uzvisini, a zanimljiva je i stanovita “neodlučnost” u koncipiranju fantastičnog svijeta koja se realizira u njegovom oslanjanju na ne-fantastične okvire, poput pojave katoličkih svetaca ili slavonskih običaja (slavljenje *glihe* kod gradnje kuće). U tom je kontekstu svakako iznimka *Krik* Zlatka Krilića u kojem je prostor evidentno irelevantna kategorija, stoga je i veza te pripovijetke s tematskim krugom o Domovinskom ratu tek uvjetna.

S naznakama prostorno-vremenske kontekstualizacije povezana je i kategorija neprijatelja u fantastičnoj prozi o Domovinskom ratu. U romanu *Smogovci u ratu* Hrvoja Hitreca neprijatelji su četnici, u Kušanovom *Koku u Kninu* neprijatelji su groteskni ribiči odnosno burazi, *Čuvaricama novih krovova* Nade Iveljić neprijatelji su bradonje i osvajači, u romanu Ivana Raosa *Od rata do zvijezda* neprijatelji su čede i bagra, *Crobinhoodovi* Dunje Kalilić suprotstavljaju se četnicima, dok Zlatko Krilić u romanu *Krik* neprijatelje naziva neljudi. I takva je kontekstualizacija pomoću kategorije neprijatelja uvjetna, indikativna i apstraktna, no ipak ukazuje na – uglavnom – korištenje fantastike kao narativnog elementa, a ne književni poriv koji se suprotstavlja mimetičkom u književnom fiksiranju izvan-književne građe. Drugim riječima, upravo kategorija neprijatelja, čiji su nazivi ili prepoznatljive oznake (čak i vizualno asketski *Krik* Zlatka Krilića neprijatelje glavnog lika, dječaka Antuna, opisuje kao “bradonje”, jednako kao i oprezna Nada Iveljić u *Čuvaricama novih krovova*, što je “opće mjesto” u žargonskoj “ratnoj” terminologiji za vrijeme Domovinskog rata u Hrvatskoj) ili stvarni žargonski pa i službeni nazivi kojima su se u Domovinskom ratu u Hrvatskoj označavali ratni neprijatelji, ukazuje na Domovinski rat, koji se u jednom dijelu fantastične proze nesumnjivo želi izbjeći kao realna, izvan-književna činjenica (*Čuvarice novih krovova*, *Krik*). Prelazak iz mimetičkog u fantastično književno fiksiranje rata može se stoga pokušati protumačiti dvjema vrstama razloga: prvi su svakako književni razlozi, koji uključuju spomenuto “tumačenje” ratnog sukoba modusima književne fantastike (sukob Dobra i Zla), dok su drugi izvan-književni i kao jedan od mogućih odgovora nude pokušaj izbjegavanja prostorno-vremenskog ograničenja a time i funkcionalnosti svojeg pripovijedanja, koje bi, pretpostavljamo, moglo izgubiti književnu atraktivnost paralelno s gubitkom

društvene aktualnosti ratne tematike. To je svakako samo pretpostavka, no ipak djelomično objašnjava tendenciju pripovjedača da svoje pripovijedanje izmjesti u paralelnu, fantastičnu realnost i time izbjegnu moguću de-aktualizaciju tematike. Ujedno, kratak epilog u *Čuvaricama novih krovova*²⁹ Nade Iveljić u kojem autorica u svojevrsnoj autoreferencijalnoj bilješci objašnjava svoje motive "posezanja za fantastikom" potvrđuje procjenu da je riječ o narativnom konceptu – autorica smatra da će čitatelji "lakše prihvatiti bajku" jer bajka "djeluje smirujuće"; riječ je, dakle, o svjesnom i namjernom prebacivanju u fantastični diskurs, o motiviranom korištenju fantastike u neke – književne, ali i izvan-književne – svrhe. S druge strane, roman Predraga Raosa *Od rata do zvijezda* ili groteskni *Smogovci u ratu* Hrvoja Hitreca, koji ne bježe od prostorno-vremensko-društvene lokalizacije svojeg pripovijedanja, fantastiku evidentno shvaćaju kao književni poriv suprotan mimetičkom u prevođenju stvarnosne u književnu zbilju.

Fantastična je produkcija o Domovinskom ratu uglavnom koncipirana kao susret dvaju pripovjednih svjetova; prvi je od njih realan svijet što ga junaci pripovijedanja dijele s čitateljima, a određen je toponimima i drugim realnim odrednicama, dok je drugi fantastičan, zamišljen kao pripovjedno rješenje za stvaran rat o kojemu je u djelu riječ (*Smogovci u ratu*, *Od rata do zvijezda*), ili mu pak služi kao fantastično ili alegorijsko ogledalo (*Čuvarice novih krovova*, *Crobinhoodovi*, *Krik*). U tom je kontekstu osobito zanimljiva pripovijetka *Krik* Zlatka Krilića, u kojoj autor nastoji od stiliziranih i zamućenih odrednica stvarnog rata (seoski zbjegovi, paljenje i pljačkanje sela) konstruirati fantastičnu odnosno alegorijsku stvarnost u kojoj se rat interpretira kao fenomen, a ne kao sadržajna kategorija (dječak bjegunac luta kroz šumu, nailazi na spaljeno i opljačkano selo, neprimjećen svjedoči napadu na usamljenu obitelj koja je ostala u opustošenom selu, i u njemu rasti mržnja i želja za osvetom; jedina mu je pratnja alegorijski lik Svjetlosti koja dječaku-bjeguncu objašnjava životnu pojavnost kao sukob Svjetlosti i Tame, i pokušava ga uvjeriti da se prikloni "svjetlosti" i time spasi ne samo od neposredne ratne opasnosti, nego i od vlastite mržnje i nemoći).

²⁹ "Naslutivši što pisac ispisuje na stotinjak bijelih papira razastrtih po stolu, Tuga je doletjela da izbliza vidi nastajanje priče u kojoj i ona ima udjela.

Stala je uz pisca čekajući da djelo privede kraju. Zadovoljile su je riječi *mir*, *ljubav* i *dobro*, istaknute pri svršetku, ali nije mogla dokučiti kako je otkrio postojanje skrovita vilinskog svijeta. Prisjećajući se svega dotad pročitana, odgovori sama sebi: - Ljudi i to mogu!

Bilo joj je drago da će među mnogobrojnim knjigama napokon postojati jedna koja govori o njezinu rodu.

Nakon početnog odobravanja stane kritički razmišljati: Možda će se netko upitati zašto je pisac krvavu ratnu zbilju prenio u izmišljeni svijet?

Teška riječ *krvava* (valjda sam je upamtila iz novinskih članaka, pomisli) navela ju je na pravi zaključak:

– To je učinio stoga što će, pored ostalih, knjigu čitati i dječaci i djevojčice kojima je rat nanio teške rane u duši. Jamačno i stoga što vjeruje - rekla bih s pravom - da će oni lakše prihvatiti bajku, jer, prenoseći u nestvarno strahote koje su se zbile u stvarnosti, bajka djeluje smirujuće." (Nada Iveljić, *Čuvarice novih krovova*, Zagreb, 1995., str. 115-116.)

Fantastična proza ne slijedi ne-fantastične pripovjedne obrasce koje smo priručno nazvali *rat kao sazrijevanje* i *rat kao pustolovina*. Iznimka je pri tom groteskni roman *Smogovci u ratu* Hrvoja Hitreca, koji bismo mogli nazvati fantastičnom verzijom rata kao pustolovine, no taj je model u ovom romanu doveden do apsurdna, u tolikoj mjeri da se može opisati i posve ne-teorijskom oznakom *rat kao lakrdija*. Nastavljajući se na humoristično-fantastičnu seriju o Smogovcima, čiji se prvi roman pojavio krajem osamdesetih godina prošlog stoljeća kao humorističan roman bez prelazaka u fantastiku, u *Smogovcima u ratu* likovi su fiksirani, poznati, sa zajedničkom fikcionalnom (djelomično i fantastičnom) prošlošću, tako da je sudjelovanje u ratu samo jedna od epizoda *smogovačkog* života. U skladu s takvom strukturnom i kompozicijskom strategijom narativan je tok vrlo jednostavan: riječ je o nizu pustolovina koje poznati junaci doživljavaju u ratu, a u kojima je naglasak na humorističnoj, grotesknoj i apsurdnoj interpretaciji nekih postojećih stereotipa proze o ratu, poput ogromne psihološke i intelektualne nadmoći “naših” koji su objektivno slabiji od protivnika, lukavstva i herojstva pojedinaca koji poduzimaju uspješne akcije od kojih su neke i fantastične, potom izrazito karikiranje neprijatelja i stiliziranje stvarnih sekvenci ratnih akcija. Usto, bitan je element ove groteskne proze i društvena kritika (realizirana u likovima Crnog Jacka i njegove obiteljske pratnje, koji u ranijim romanima imaju ulogu radikalnih negativaca, a u ratnom se razdoblju njihove aktivnosti, društveno neprihvatljive, premda službeno nesankcionirane, usmjeravaju na šverc, preprodaju oružja i financijski inženjering).

Roman se pokazuje kao zanimljiv eksperiment u kojem se spajaju izuzetno ozbiljna i zahtjevna tematika (rat i njegove manifestacije i posljedice) s humorističkim pristupom, a takav neuobičajen spoj rezultira groteskom i mjestimice prestilizacijom, lakrdijom, karikaturom i apsurdom. Istina je, doduše, da je osnovna intencija ovog romana humoristična, što svakako predstavlja jedan neobičan ali i potencijalno plodan modus pisanja o ratu u dječjoj književnosti, koji je, međutim, ostao usamljenim u hrvatskoj dječjoj književnosti o Domovinskom ratu.

Sličan koncept s drastično različitom realizacijom primijenjuje i Dunja Kalilić u romanu *Crobinhoodovi*, u kojem se ozbiljnost i tragičnost društvenog trenutka također preslikava u fantastičan svijet, u ovom slučaju životinjski. Domaće životinje – mačke i psi – u opsjednutom Dubrovniku preživljavaju udruživši se, međusobno se pomažući i efikasno se suprotstavljajući “četnicima” koji napadaju Grad. Glavni su likovi mačka Maja, njen veliki prijatelj pas Ćoro, i još nekoliko mačaka i pasa koji lutaju po opustjelom gradu i njegovoj okolini. Maja se sama – hodajući – vratila iz Splita do Dubrovnika ne mogavši izdržati udaljenost od doma, dok je njen gazda ostao u Splitu, a Ćoro ostaje u Dubrovniku i nakon što ga njegovi gospodari napuste. Maja po povratku u Grad traži svoju prijateljicu Činu i njene mačiće, no naiđe na prljavog i bezobraznog mačka, a kad taj susret kasnije prepričava svom prijatelju Ćori, on odmah posumnja da je nepoznati mačak četnik, i njih dvoje kreću u potragu za mačkom kako bi potvrdili ili odbacili svoju pretpostavku. No kad pronađu neznanca, doznaju od njega da je on “Robinhud”, koji krade od četnika zalihe hrane i hrani mačke i pse u okolini, da bi potom svo troje sklopilo prijateljstvo, te se uskoro, nakon što uspiju pronaći Činu s mačićima u njenom

skloništu, svi zajedno nastanili u napuštenoj kući pored mora. Maja i nepoznati mačak postaju par, a cijela velika mješovita obitelj mačaka i pasa po Majinoj ideji dobiva "prezime" Crobinhood kao oznaku svog zauzimanja za gladne i jadne, i svoje hrvatske pripadnosti.

Crobinhoodovi su stilizirano-idealizirana fantazija o ratu, koja ignorira nesrazmjer fantastičnog svijeta u kojem su kućni ljubimci ravnopravni ljudima po svojim emocionalnim i racionalnim karakteristikama, što uključuje i životinjsku angažiranost oko ljudskog ratnog sukoba. U romanu se ljudski likovi ne pojavljuju, osim u razgovorima životinjskih likova, koji povremeno spominju svoje ljudske gospodare ili četnike koji su stisnuli grad u nemilosrdnom okruženju. Bez obzira na to, životinjski je svijet usmjeren na ljudski, i on razmišlja i djeluje po uzoru na ljudski, poduzimajući diverzantske akcije protiv četnika, boreći se protiv njih na položajima (Činin mačak Tigar) i na kraju se organizirajući u veliku obitelj s "prezimenom" kao razlikovnom odrednicom. Takva izrazita neautonomnost fantastičnog svijeta preslikava se i u strukturnoj nesigurnosti i pripovjednoj kolebljivosti: premda je roman intoniran akcijski, s pokušajima dinamiziranja pripovijedanja, romaneskna se građa iscrpljuje u jednoj potrazi za nepoznatim mačkom i kratkoj pripovjednoj napetosti prije nego što se nepoznati mačak detektira kao saveznik, da bi se nakon toga zanemarila narativni potencijal nepoznatog uljeza u poznati svijet, i kreirala idilična obiteljska – dakako, strogo patrijarhalna – slika životinja ujedinjenih u otporu ljudskom(!) neprijatelju, uslijed čega zanemaruju svoja životinjska neprijateljstva. U takvom je kontekstu, međutim, rat snažan narativni poticaj, budući da do svih anomalija fantastičnog narativnog konstrukta dolazi uslijed rata, odnosno one se u fantastičnoj životinjskoj zajednici realiziraju kao rezultat rata u ljudskoj. Životinje tako dijelom zadržavaju svoje animalističke karakteristike (način kretanja, način osjetilne percepcije, instinkti), dok drugim dijelom preuzimaju ljudsko razmišljanje i reagiranje (rodoljublje, ideološka percepcija svakodnevice), što rezultira snažnom ideologizacijom književnog svijeta, a iz čega slijedi i stilizirana i shematizirana interpretacija rata.

Za razliku od toga, u *Čuvaricama novih krovova* Nada Iveljić ne pokušava u fantastičnom svijetu preslikati stvarni, nego kreira posve originalan fantastičan svijet eteričnih vila tavankinja, koje borave na seoskim tavanima u svijetu paralelnim s ljudskim, s kojim im je dodir zabranjen i nepriličan. S izbijanjem rata, međutim, vile koji obitavaju po tavanima neimenovanoga gradića u plodnoj ravnici, osjete se ponukanim promijeniti svoje običaje i ponašanje i približavaju se ljudskom svijetu, kojem, dakako, i dalje ostaju nepoznate i nedokučive, ali koji polako počinju upoznavati i voljeti. Vile osjećaju ugroženost i bespomoćnost napadnute ljudske zajednice, te se udružuju s drugim vilinskim i fantastičnim rodovima u maštovitu "vojsku" koja se suprotstavlja neprijateljima i osvajačima i pokušava sačuvati i održati neke životne simbole u opsjednutom gradu, poput dječjih igračaka i katoličkih simbola u polusrušenoj crkvenoj zgradi. Završetak rata, nakon niza akcija u kojima su, neprimijećene i neslućene, sudjelovale i vile tavankinje, vilinskom rodu donosi i supstancijalnu promjenu: one postaju "čuvaricama novih krovova", dobivaju u zadatak njegovati i poticati krhki mir koji se tek uspostavlja u ranjenom gradu i dozvoljavaju im se osjećaji koji su prije u vilinskom svijetu bili tabu.

Uzimajući u obzir autoričinu autopoetičku zabilješku o fantastičnom modusu kao "lakšem" za djecu – čitatelje koji su sami bili neposredno ugroženi ratnim događajima, kao i "eterično" pripovijedanje koje dosljedno izbjegava stvaran, fizički kontekst rata, jasno je da su čuvarice novih krovova intencionalno "ljekovita" proza s jasnim zadatkom ublažavanja strahota o kojima se pripovijeda "lakšim" modusom pripovijedanja. S druge strane, autorica inicijalnu situaciju koncipira etički neutralno, ne sugerirajući sukob Dobra i Zla kao okosnicu pripovijedanja. Vile su na početku pripovijetke nezainteresirane za ljude, lišene osjećaja koji su im strani i zabranjeni, pa stoga i ravnodušne na bilo kakve manifestacije osjećaja. Rat, međutim, donosi promjenu – promijenjene okolnosti za ljude mijenjaju životne uvjete vilama, kojih se, prema njihovoj bez-osjećajnoj konstituciji, rat ne bi trebao ticati. No kad taj rat ugrozi njihov životni prostor – tavane na kojima obitavaju – one počinju osjećati: isprva nesnalaženje i ljutnju, a kasnije suosjećanje s gradom koji im je dom. Ekstremni negativni osjećaji izazivaju osjećajni preokret u fantastičnom svijetu, da bi se na kraju rata ta dva svijeta približila i gotovo ujedinila u zajedničkoj brizi za očuvanjem mira, što sugerira stavovit pacifistički naboj, tim više što sam kraj romana zapravo slavi povratak života u razoreni grad i život sam. Ipak, ni ideološki najneutralnijem čitanju ne može promaknuti vilinsko "zauzimanje strana": vilinski svijet ne postaje fantastično, idealizirano "ogledalo" nefantastičnom i nesavršenom svijetu u kojem se konflikti rješavaju ratom, nego fantastična pomoć jednoj od zaraćenih strana, što ukida – barem djelomice, ako ne i u potpunosti – spomenutu pacifističku intonaciju. Čini se da je ključni problem u ovoj fantastičnoj interpretaciji rata upravo narativno i strukturno kolebanje između pacifističke ideje i potrebe da se "zauzme strana" u ratnom sukobu; u tom se kontekstu problematičnom pokazuje ili izbjegavanje točne prostorno-vremensko-društvene kontekstualizacije pripovijedanja ili nemogućnost zadržavanja neutralne pozicije u kreiranju i razvijanju fantastične naracije.

Za razliku od fantastičnog vilinskog, Ivan Kušan u *Koku u Kninu* svoju pripovijest smješta u realan svijet, određen realnim toponimskim oznakama (Zagreb, Knin), u kojem se, međutim, otvaraju fantastične "rupe" u koje, metaforički i doslovno, propadaju romaneskni junaci. Kao i kod Hitrecovih *Smogovaca*, i ovi literarni junaci imaju zajedničku fikcionalnu prošlost, na koju se ponegdje referira, no koja nije konstitutivna kao što je to slučaj sa Smogovcima. U romanu su glavni likovi Marica, Koko i Božo, koji kreću u Knin gdje bi Marica trebala učiti za popravni ispit iz matematike uz Božinu pomoć, potajno se nadajući i razvoju romantične veze s "instruktorom". Put u Knin pretvara se, međutim, u fantastičnu noćnu moru u opustjelom gradu, u kojem su jedini stanovnici groteskni "ribiči" čije je ponašanje gotovo životinjsko, i koji silom žele otjerati djecu iz grada. Daljnji razvoj situacije, uz nekoliko paralelnih radnji i s nizom likova koji samostalno poduzimaju određene akcije upravo u Kninu, previše je zamršen i nepovezan da bi ga imalo smisla prepričavati, no bitno je spomenuti prostorno-vremensku "teleportaciju" što je doživi poduzetni Zlatko, kao i fantastične vizualne halucinacije kao narativne spojeve koji Zlatku omogućavaju rješavanje fikcionalne "zagonetke".

Koko u Kninu doima se poput skice, niza nepovezanih bilješki u koje se, uz mnoštvo ponavljanja, grotesknih obrata, karikiranih i stiliziranih likova, rat uvlači kao

kolektivni spoznajni teret; nema, naime, sumnje da je potrebno vrlo široko poznavanje društvenog, povijesnog i lokalnog konteksta da bi se iz aluzivnih i karikiranih situacija koje pripovjedač niže jednu za drugom gotovo proizvoljno, bez međusobne logične veze, iščitala veza s Domovinskim ratom u Hrvatskoj s početka devedesetih godina 20. stoljeća. Ujedno, razlomljenost naracije, neprestano ponavljanje situacija i događaja o kojima se već pripovijedalo, nekoherentni likovi poznatih malih junaka i fabularna alogičnost čine ovaj roman i teško čitljivim i teško prohodnim, usprkos autorovim naporima da dinamizira pripovijedanje neprestanim uvođenjem novih momenata i "preskakanjem" s pojedinog fabularnog toka na druge.

Za razliku od toga, (znanstveno-)fantastični roman *Od rata do zvijezda* Predraga Raosa koncipiran je – u kontekstu hrvatske dječje književnosti – neobično zanimljivo, zapravo slijedeći vrlo jednostavan fantastični strukturni model s dva zasebna književna svijeta, od kojih je jedan realan svijet što ga književni likovi dijele sa čitateljima, dok je drugi fantastičan, i nagao i nepredvidljiv susret s njime kod Raosovih malih književnih junaka izaziva nevjericu, šok i iznenađenje, da bi se kasnije u njemu aklimatizirali i, nakon povratka u svoj, realan svijet, iskustva iz susreta s fantastikom ugradili u svoje živote i pomoću njih pokušali riješiti neke od problema s kojima su se prije izleta u fantastiku susretali. Raosovi su književni junaci petero djece koja, bježeći od napada na svoje selo u Slavoniji, slučajno dopijevaju u neobično i nepoznato vozilo, koje ubrzo definiraju kao svemirski brod u kojem nadsvjetlosnom brzinom putuju u svemir. Dopijevši na nenastanjen nepoznati planet, i nakon što uspostave vezu s umom koji ih je pokupio sa zemlje u času dok su se pokušavali dokopati sigurnog skloništa od granatiranja, doznaju da su odabrani kao zemaljski poslanici kojima se nudi naseljavanje planeta što su ga upoznali i koji im se pokazuje iznimno udobnim i privlačnim, no koji je nakon nesretnog i užasnog galaktičkog rata koji se vodio oko vlasništva nad njim ostao nenaseljen i svemircima nepoželjan zbog svoje ratne prošlosti i snažne ratne simbolike. Uprkos tome što je u svemiru rat odavno zabranjen i iskorijenjen, nenaseljenost i pustoš prekrasnog planeta svemircima je trajni podsjetnik na besmisleni i bezumni rat što ga je izazvao, tako da ga očajnički žele naseliti kako ih više svojom prazninom ne bi opominjao i podsjećao na rat. Djeca se, međutim, uza sve međusobne zadjevice, tvrdoglavost, glupost i samozaljubljenost, pokazuju dovoljno bistrima da odbiju primamljivu svemirsku ponudu, ispravno shvativši da je upravo nenastanjenost i pustoš tog planeta zalog trajnog mira. Pripovjedač koji u prvom licu pripovijeda taj doživljaj objašnjava tu odluku: "Rekao sam mu: 'Dali ste nam više od svog planeta. Dali ste nam naš planet, jer ste nas naučili da ga čuvamo. Dovedite ovamo što više djece, kao što ste i nas doveli, neka vide. Možda nam to pomogne da nikad ne doživimo vašu sudbinu. I dovedite djecu sa svih planeta galaksije. Tako ćete spasiti mnoge, mnoge planete. Ovaj je planet najkorisniji kad na njemu ne živi nitko. Možda je on i poginuo da bi drugi mogli živjeti. Napokon, baš je zbog njega galaktičkim zakonom i zabranjen rat.'"³⁰

Od rata do zvijezda nema djecu heroje koji rješavaju rat (kao što je to slučaj kod *Smogovaca* ili Kušana), odnosno slabije koji se suprotstavljaju nadmoćnom i okrut-

³⁰ Predrag Raos, *Od rata do zvijezda*, Zagreb, 1996., str. 167.

nom neprijatelju u diverzantskim akcijama (kao u *Crobinhoodovima* i *Čuvaricama novih krovova*). Upravo suprotno: Raosovi dječji likovi instinktivno shvaćaju pogrešnost rata i rješavanja stvari ratom, što ovaj roman čini odličnim primjerom izrazito pacifistički intoniranog teksta o ratu. Ujedno, ovaj roman, zajedno s *Krikom* Zlatka Krilića, nudi drastično različitu književnu koncepciju rata u odnosu na druga djela fantastične proze o Domovinskom ratu u hrvatskoj dječjoj književnosti, i to zahvaljujući ozbiljnosti kojom se prihvaća pisanja o ratu i kojom ujedno nudi odgovor na ratnu problematiku (što dobrim dijelom uključuje i društvenu problematiku). Odgovori što ga ova dva romana nude fantastični su odgovori, ali – za razliku od drugih djela dječje fantastične proze o Domovinskom ratu koja ratnu tematiku narativno oblikuju preslikavajući ratni sukob o kojem pišu (dvije suprotstavljene strane, jedna je ispravna, dok je druga u krivu, i na kraju jedna – ona ispravna – pobjeđuje, simbolično ili stvarno) – počivaju na književnim konceptima koji pokušavaju istražiti književni, narativni potencijal ratne tematike u dječjoj književnosti, odnosno koji pokušavaju izbjeći posvemašnju i jednostavnu narativnu shematizaciju kod pripovijedanja o ratu, koja se primijenjuje u gotovo svim proznim djelima o Domovinskom ratu u hrvatskoj dječjoj književnosti, a koja prenosi posve shematiziranu sliku ratnog sukoba kao povijesnog i društvenog razdoblja, i ne pokušava je narativno preoblikovati ili simbolizirati. I Raos i Krilić, međutim, ne prihvaćaju takvu jednostavnu shematizaciju, nego fantastiku koriste da bi razbili književni stereotip o ratu kao oružanom sukobu dvaju suprotstavljenih strana od kojih je jedna ispravna, poštena, pravedna i pobjeđuje, dok je druga neprijateljska, neispravna i gubi usprkos nadmoći³¹. Naravno, inicijalna je narativna situacija i kod Raosa i kod Krilića analogna spomenutoj shematizaciji, ali je narativni razvoj originalan i nepredvidljiv: obojica, naime, fantastiku primijenjuju da bi književnost o ratu preoblikovali u istraživanje mogućnosti pripovijedanja o ratu, i, posebno, narativnog rješavanja konflikta između pojma stvarnog rata (koji su doživjeli u izvan-književnoj stvarnosti početkom devedesetih godina 20. stoljeća) i ideje o ratu, rata kao društvenog fenomena. Obojica su, pritom, taj konflikt iznimno dobro razriješili, Raos tako što je pripovijedanje iz zaraćene slavonske ravnice prebacio u svemir i pustio dječje protagoniste da se u njemu snalaze nakon što su proživjeli iskustvo stvarnoga rata, a Krilić tako što stvaran Domovinski rat nije ni pustio u svoje pripovijedanje, dosljedno izbjegavajući bilo kakve konkretne odrednice koje bi upućivale na period ili manifestacije Domovinskog rata u Hrvatskoj, s iznimkom vizualne detekcije neprijatelja glavnog dječjeg lika kao "bradonja". Pritom, naravno, ne zastupamo tezu da je apstraktnost i simbolizacija rata književno spretnija, uvjerljivija ili u bilo kojem smislu bolja od konkretnog prikaza rata u dječjoj književnosti, no u hrvatskoj dječjoj književnosti o Domovinskom ratu književno se najuspješnijima pokazuju upravo ona djela koja ignoriraju društveni kontekst rata, pa se ili usmjeravaju na osoban, privatn kontekst ili pak rat pokušavaju promatrati fenomenološki, kao dva spomenuta fantastična romana. I Raos i Krilić rat preispituju kao društveni fenomen, a ne prepričavaju, opisuju ili

³¹ Razbijanje istoga književnog stereotipa u hrvatskoj je dječjoj književnosti prisutno i u poeziji, v. poglavlje Poezija.

pripovijedaju. Takvo preispitivanje jednog društvenog fenomena, paradoksalno, funkcionira upravo u fantastici, koja omogućuje da se izbjegnu ili zaobiđu potencijalne neuralgične točke društvene zajednice koja je pogođena ratom, kao što su pitanje smisla rata, uopće smisla rješavanja problema ratnim operacijama itd. Raos tako eksplicitno osuđuje rat i ujedno sugerira potrebu da se mlade i još mlađe generacije odgajaju u anti-ratnom okruženju, dok se Krilić prebacuje u metafiziku i sve (a posebno nasilne) sukobe interpretira kao nadmetanje Tame i Svjetlosti u ljudima, da bi ishod toga sukoba i njegova društvena posljedica (u ovom slučaju rat) ovisili o prevlasti jednog ili drugoga elementa.

POEZIJA

U hrvatskoj dječjoj poeziji rat je sporadičan i ne osobito plodan tematski poticaj; ipak, stanoviti broj pjesnika³² piše kraće tematske cikluse ili u pojedinim pjesmama tematizira rat, premda se takva tematska odrednica u dječjoj poeziji može shvatiti tek uvjetno.

Specifična jezično-eksperimentalna slojevitost moderne hrvatske dječje lirike svakako uvjetuje i način transponiranja nelijepih i društveno problematičnih fenomena u lirski jezik, što se, na primjeru rata, u hrvatskoj dječjoj književnosti realizira dvojako: pojedini pjesnici rat u dječju poeziju na tematskoj razini uvode kao konkretan povijesni događaj, izbjegavajući, dakako, njegovu konkretizaciju u lirskom jeziku, te uzimajući od stvarnog povijesnog događaja ili razdoblja pojedine simbole, simboličke pojave, pretpostavljene kolektivne asocijacije, toponimske ili lokalizatorske oznake koje su semantički opterećene i tome slično. Tako Grigor Vitez u pjesmama iz zbirke *Sto vukova i druge pjesme za djecu i Igra se nastavlja* odabire jednostavne i shematizirane situacije kao što su susret djevojčice s ranjenim partizanom u neimenovanoj šumovitoj gori i brzanje dječaka kurira kroz šumu, te ih prevodi u simboličan lirski govor. Druga mu je lirska strategija monolog djevojčice koja u prirodi traži saveznika svojem ocu partizanu odnosno dijalog dječaka i njegovog oca u kojem dječak izražava svoj strah pred ratnim operacijama ali i znatiželju, dok otac – visoko simboličnim jezikom – stvarnu, konkretnu borbu prebacuje u sferu apstrakcije, predstavljajući realnu oružanu bitku kao metaforičnu borbu za bolji svijet. S druge strane, pjesma *Da i ne* iz kasnije zbirke *Hvatajte lopova* (1976.) ne oponaša tu raniju pjesnikovu strategiju, nego rat posreduje posve apstraktno, ne konkretizirajući ga u stvaran društveni ili povijesni kontekst, a jednak je slučaj i s Vitezovom najpoznatijom dječjom pjesmom koja tematizira rat, *Epitaf vojniku koji je pao u času potpisivanja primirja*, koja je i dosljedno pacifistička, i sugerira apsurd i besmisao rata,

³² Grigor Vitez: pojedine pjesme u zbirkama *Sto vukova i druge pjesme za djecu* (Sarajevo, 1957.), *Igra se nastavlja* (Zagreb, 1967.), *Hvatajte lopova* (Zagreb, 1976.); Zvonimir Balog – pojedine pjesme u zbirkama *Nevidljiva Iva* (Zagreb, 1970.), *Jednodžeki Ok* (Beograd, 1981.), *Kako sam došao na svijet* (Novi Sad, 1981.); Enes Kišević, pojedine pjesme u zbirci *Djeca su druga polovica duge* (Šibenik, 1999.); Dubravko Horvatić, pojedine pjesme iz zbirke *Stanari u slonu* (Zagreb, 1969.).

jednako kao i stanovitu nepovratnost ratne zbilje, nemogućnost prekida apsurdnog ratnog klupka u kojem se gube mladi životi.

Slično postupaju i Enes Kišević, u čijoj se zbirci *Djeca su druga polovica duge* nalazi devet pjesama s ratnom tematikom³³, koje povezuje intencionalna značenjska neodređenost, semantička "zamućenost" u kojoj se ratna tematika iščitava kao aluzija ili kroz metaforičke značenjske slojeve, poput usputnog spominjanja ratnih sirena, ratnog stanja, grmljavine topova u daljini ili naslova pojedinih pjesama čija je veza s ratnom tematikom kontekstualna (*Pismo svetom Nikoli iz BiH, Sarajevo, Sijeda djeca*). Kiševićeve pjesme o ratu dosljedno zastupaju pacifističko stajalište, izbjegavaju shematiziran prikaz ili interpretaciju rata kao povijesnog zbivanja, te se koncentriraju na "fenomenologiju" rata, od neshvatljivih, apsurdnih, bolnih i tragičnih smrti djece, dječjeg straha, oskudice, nerazumijevanja čudne i nemilosrdne logike rata, pa do životnih potresa koje rat uzrokuje. Ujedno, veza s konkretnim povijesnim periodom spomenuti su naslovi pjesama iz kojih se iščitava prostorna i vremenska kontekstualizacija rata koji se u poeziji tematizira, odnosno uvjet da bi se pojedine od tih pjesama otčitale kao poezija o ratu jest dobro poznavanje povijesnog i društvenog konteksta u koji se ta poezija učitava.

Zvonimir Balog, s druge strane, u svojoj dječjoj poeziji rat ne veže uz konkretne povijesne događaje. Balog u zbirkama *Nevidljiva Iva*, *Jednodžeki Ok* i *Kako sam došao na svijet* rat interpretira isključivo kao neželjeni i nelogični sukob bilo kojih dvaju suprotstavljenih strana. U njegovoj jezično-eksperimentalnoj, stiliziranoj i nonsensnoj lirici rat je bolesno stanje odsutnosti mira, i takvo se stanje može ispjevati jedino pomoću apsurdnih i nonsensnih situacija, poput bitke hranom u pjesmi *Kad je izbio mir*, u kojoj zarobljene neprijatelje čuvaju "gusari s bradama od pekmeza/usred okova/s prebačenim redenicima od smokava"³⁴ ili dječje tučnjave u pjesmi *Da sam kralj*, u kojoj se dvije neprijateljske vojske nadmeću u grudanju, puzanju na drvo ili u skoku u dalj, ili pak tumačeći i interpretirajući pojave iz ratnog konteksta kao apsurdne i nelogične ("Vojska služi da se/Stavi u redove.(...)Vojska je da se u pogon stavi/I da se na vrijeme zaustavi.(...)Strašne su vojske/Koje u svoj rod nišane,/Tima su glave izvane/I iznutra ošišane."³⁵). Ujedno, Balogova karakteristična jezična igra i eksperimentiranje omogućuju semantički skok od RATA do BRATA u pjesmi *Hajde da se dogovorimo*, odnosno u kravi detektiraju borca za mir stoga što umjesto oružja proizvodi sir u pjesmi *Živjele krave*.

Usamljen primjer pjesme o ratu u opusu Dubravka Horvatića duhovita je groteska *General Patlidžan*, u kojoj pjesnik, posve nalik Balogovoj apsurdnoj i nonsensnoj poeziji o ratu, kao likove u shematiziranoj ratnoj situaciji odabire svadljivo povrće, kojemu se mali lirski subjekt suprotstavlja s pacifističke pozicije: "-Generale Patlidžane, ja sam protiv rata!/Protiv rata je moja mama/protiv rata je moj tata!"³⁶

Premda je u hrvatskoj dječjoj poeziji, kao što je napomenuto, poezija o ratu kvantitativno gotovo zanemariv dio, pojedine su pjesme koje smo iščitali kao pje-

³³ Od kojih su neke ranije objavljene u ne-dječjoj pjesničkoj zbirci *Sijeda djeca*, Zagreb, 1992.

³⁴ Zvonimir Balog, *Kad je izbio mir*, u: *Jednodžeki Ok*, Beograd, 1981.

³⁵ Zvonimir Balog, *Vojska*, u: *Jednodžeki Ok*, Beograd, 1981.

³⁶ Dubravko Horvatić, *Stanari u slonu*, Zagreb, 1986., str. 45.

sme o ratu nesumnjivo antologijske, prvenstveno Balogova nonsensna poigravanja s pojmom i biti rata. Vidljivo je nastojanje dječjih pjesnika da rat u poeziji interpretiraju simbolički, zanemarujući ili pokušavajući izbjeći njegovu fizičku konkretizaciju odnosno sve ružne, tragične, strašne i okrutne ratne manifestacije, za razliku od proze koja se ne libi rat prikazati u svom njegovom užasu. Poezija je – već po svojoj biti – nenaklonjena konkretnom, a pogotovo dječja poezija nastoji – u prevođenju u lirski govor – konkretne posljedice i manifestacije rata “obezazleniti”, ublažiti, metaforizirati i ispjevati u vidu simboličke ili nonsensne situacije koja na neki način prikriva stvarnu prirodu rata, ali istovremeno vrlo konkretno ukazuje na apsurd i besmisao rata.

ZAKLJUČAK

Rat je, nesumnjivo, specifičan društveni fenomen, za čije književno transponiranje u dječju književnost autori nužno izvršavaju stanovite stilizatorske prilagodbe, no i unatoč tomu u hrvatskoj su dječjoj književnosti rijetki slučajevi u kojima autori svojim malim protagonistima prepuštaju autentičan dječji glas. Drugim riječima, hrvatska dječja književnost o ratu u velikoj mjeri govori o ratu kakvim ga doživljavaju odrasli (sa spoznajama o uzrocima ili povodima ratnih sukoba, sa sviješću o načinima ponašanja i “prerađivanja” ratnih situacija, s idejama o mogućem i nemogućem u kontekstu ratnih operacija itd.). Takav je stav – pretpostavljamo – jednim dijelom povezan s ranije spomenutim apstraktnim mehanizmom društvene “kontrole” koji obilježava cijelo područje književne produkcije namijenjene djeci, dok bi pretpostavljeni drugi razlog tome mogao biti i zaziranje od izravnog sudara dječje vizure i ratnog nasilja, kao književno ali i iskustveno, emocionalno i društveno osjetljivog područja. S druge strane, upravo se ona književna ostvarenja u kojima se dječji pripovjedač odnosno pripovjedna instanca dosljedno opiru bilo kakvim tumačenjima rata koje bi premašivalo dječje shvaćanje pokazuju književno najuzbudljivijima (npr. *Modri prozori* Danka Oblaka, *Ulica predaka* Sunčane Škrinjarić).

Dva rata o kojima govori hrvatska dječja književnost u svojim su književnim realizacijama koncipirana na slične načine: premda je inicijalno postojala pretpostavka o različitoj strukturnoj impostaciji dvaju tematskih krugova o dva rata o kojima hrvatska dječja književnost piše (dječji likovi kao aktivni u tematskom krugu proze o Drugom svjetskom ratu, pasivni dječji likovi kao žrtve u Domovinskom ratu; prevladavajući realistični diskurs u prvom tematskom krugu, ideologizacija diskursa pa čak i fantastika u drugom; različita pripovjedna perspektiva odnosno promjena pripovjedne paradigme, svijest o intertekstualnom (ne)nastavljanju drugoga na prethodni tematski krug itd.), dva se tipa narativne organizacije ipak pokazuju značajnijom karakteristikom hrvatske dječje proze o ratu od pretpostavljenih (i u velikoj mjeri nepotvrđenih) razlika, tako da je ključna razlika između dva velika tematska kruga kontekstualna, a ne književno-strukturna (s tom razlikom da se u proznom krugu o Domovinskom ratu nisu pojavili novi *Modri prozori* ili *Veliki skitač*). Standardna

slika rata u hrvatskoj dječjoj književnosti (s malim brojem iznimaka) sastoji se od nekoliko stalnih elemenata, koji se recikliraju – s manje ili više uspjeha – u oba velika tematska kruga o dva rata: dvije suprotstavljene strane, dijete kao glavni lik ili pripovjedač, dječje nerazumijevanje ili površno shvaćanje izmijenjenih životnih okolnosti, likovi odraslih kao korektivi ili usmjeravatelji dječjeg ponašanja ili spoznaje, dječja samostalnost i oslobađanje fizičkog i apstraktnog prostora za tu samostalnost, stiliziranost i shematiziranost narativnog prostora, i ti se elementi jednako slažu u oba tipa narativne organizacije o kojima je bila riječ (rat kao sazrijevanje, rat kao pustolovina). Ovisno o odabiru između tih dvaju tipova naracije, autori se odlučuju ili za standardni obrazac pustolovne dječje proze (dječji likovi, najčešće organizirani u koherentnu skupinu s jasnim hijerarhijskim odnosima i s pripadajućom grupnom dinamikom, akcija odnosno dječja aktivnost kao dominantan sadržajni pokretač, jednostavnost pa čak i stanovita shematiziranost u postavljanju radnje), ili se koncentriraju na odabrani dječji lik koji pokušava razlučiti nenormalno, ratno stanje od predratnog normalnog i u njihovom neshvatljivom razdoru pronaći uporište za svoje odrastanje i preživljavanje. U tom se smislu hrvatska dječja proza o ratu – baš kao i dječja književnost uopće – književno pokazuje onoliko atraktivnom koliko je umješno autorovo simuliranje dječjeg očista u prikazivanju ratne zbilje, i to neovisno o tome promatra li rat kao pustolovinu svojeg lika ili kao njegovo prisilno sazrijevanje.

Literatura

a)

- Josip Barković, *Iza prve linije*, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1945.
- Anđelka Martić, *Mali konjovodac i druge priče*, Novo pokoljenje, Zagreb, 1951.
- Anđelka Martić, *Pirgo*, Novo pokoljenje, Zagreb, 1953.
- Anđelka Martić, *Jezero u planini*, Lykos, Zagreb, 1956.
- Anđelka Martić, *Vuk na Voćinskoj cesti*, Mladost, Zagreb, 1956.
- Anđelka Martić, *Bjelko*, Mladost, Zagreb, 1956.
- Nusret Idrizović, *Ne zaboravi sviralu, Bačo*, Svjetlost, Sarajevo, 1956. (kasnije *Mrav i aždaja*, Mladost, Zagreb, 1961.)
- Anđelka Martić, *U vihoru*, Savez boraca NR Hrvatske, Zagreb, 1958.
- Danko Oblak, *Modri prozori*, Mladost, Zagreb, 1958.
- Danko Oblak, *Trinaest priča*, Znanje, Zagreb, 1958.
- Gabro Vidović, *Kurir sa Psunja*, Mladost, Zagreb, 1959.
- Anđelka Martić, *Dječak i šuma*, Mladost, Zagreb, 1960.
- Danko Oblak, *Na tragu; Partizanske priče*, Matica hrvatska, Zagreb, 1960.
- Anđelka Martić, *Kurir Dragan i njegovo konjče*, Naša djeca, Zagreb, 1961.
- Anđelka Martić, *Mali borac*, Naša djeca, Zagreb, 1964.
- Josip Barković, *Četiri slavne godine*, Školska knjiga, Zagreb, 1970.

- Milivoj Matošec, *Veliki skitač*, Mladost, Zagreb, 1972.
- Gabro Vidović, *Bjelkan*, Mladost, Zagreb, 1973.
- Dragan Božić, *Kad se pojavi crveni konj*, Mladost, Zagreb, 1978.
- Sunčana Škrinjarić, *Ulica predaka*, Mladost, Zagreb, 1980.
- Blanka Dovjak Matković, *Zagrebačka priča*, Mladost, Zagreb, 1987.
- Mladen Kušec, *Ubili su mi kuću*, Mladost, Zagreb, 1991.
- Nada Iveljić, *Božićna bajka*, Tipex, Zagreb, 1992.
- Stjepan Tomaš, *Moj tata spava s anđelima*, Mladost, Zagreb, 1992.
- Nikola Pulić, *Strah me, mama*, Mladost, Zagreb, 1992.
- Maja Gluščević, *Bijeg u košari*, Mladost, Zagreb, 1992.
- Stjepan Tomaš, *Mali ratni dnevnik*, Alfa, Zagreb, 1993.
- Hrvoje Hitrec, *Smogovci u ratu*, AGM, Zagreb, 1994.
- Nikola Pulić, *Čuvari amfora*, Alfa, Zagreb, 1994.
- Hrvoje Hitrec/Vladimir Tadej, *Kanjon opasnih igara*, Mosta, Zagreb, 1994.
- Nada Iveljić, *Marijina tajna*, Mosta, Zagreb, 1995.
- Nada Iveljić, *Čuvarice novih krovova*, Divič, Zagreb, 1995.
- Maja Gluščević, *Ivin Vučko*, Alfa, Zagreb, 1995.
- Milan Taritaš, *Gdje izvire potok*, Alfa, Zagreb, 1995.
- Nada Iveljić, *Dimnjačar i bijela golubica*, Školske novine, Zagreb, 1996.
- Ivan Kušan, *Koko u Kninu*, Znanje, Zagreb, 1996.
- Predrag Raos, *Od rata do zvijezda*, Trgo-rast, Zagreb, 1996.
- Dunja Kalilić, *Crobinhoodovi*, Marjan knjiga, Split, 1997.
- Zora Dirnbach, *Dnevnik jednog čudovišta*, Kulturno društvo "Miroslav Šalom Freiburger", Zagreb, 1997.
- Enes Kišević, *Djeca su druga polovica duge*, Gradska knjižnica Juraj Šižgorić, Šibensko kazalište, Šibenik, 1999.
- Zlatko Krilić, *Krik*, AGM, Zagreb, 2001.
- Tito Bilopavlović, *Čitaj, gospodine balavče*, Kašmir promet, Zagreb, 2002.

b)

- Milan Crnković, *Dječja književnost*, deseto izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
- Ivo Zalar, *Dječji roman u hrvatskoj književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1978.
- Muris Idrizović, *Hrvatska književnost za djecu*, Matica hrvatska, Zagreb, 1984.
- Dubravka Težak, *Hrvatska poratna dječja priča*, Školska knjiga, Zagreb, 1991.
- Stjepan Hranjec, *Hrvatski dječji roman*, Znanje, Zagreb, 1998.
- Dubravka Težak, *Prozna djela dječje književnosti s tematikom Domovinskog rata*, u: *Dječja knjiga u Hrvatskoj danas*, KGZ, Zagreb, 1997., str. 42-50

Stjepan Hranjec, *Djetinjstvo zasuto granatama*, u: *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*, KGZ, Zagreb, 1998., str. 18-24.

Branko Pilaš, *Domovinski rat u hrvatskoj prozi za djecu*, u: *Odrastanje u zrcalu suvremene književnosti za djecu i mladež*, KGZ, Zagreb, 1998., str. 32-39.

Berislav Majhut, *Genoveva i Robinson*, u: *Književna smotra*, HFD, Zagreb, 1999., broj 112-113, str. 121- 142.

Leksikon hrvatskih pisaca, ur. Krešimir Nemec, Dunja Fališevac, Darko Novaković, Školska knjiga, Zagreb, 2000.

CROATIAN CHILDREN'S WAR LITERATURE

Dubravka Zima

Summary

The author close reads Croatian children's war literature and finds two dominant narrative forms in the prose. The first presents the war as a period of maturing, growing-up for the children characters, that is, it concentrates on the child's experience of the war. The child character and its thoughts are more important in the narration than the external reality, which is in the background. The second narrative form acts in the exactly opposite way: disregarding the child's experience, it concentrates on the external reality of war events, actively including the children characters, thus making a constructed, stylized and schema-tized narrative space. The author analyses parts of the opuses of the following Croatian children's writers who write war prose: Anđelka Martić, Danko Oblak, Milivoj Matošec, Gabro Vidović, Sunčana Škrinjarčić, Blanka Dovjak Matković, Zora Dirnbach, Dragan Božić, Ferdo Bačić, Mirko Vujačić, Josip Barković, Stjepan Tomaš, Nikola Pulić, Maja Gluščević, Hrvoje Hitrec, Vladimir Tadej, Nada Iveljić, Predrag Raos, Zlatko Krilić, Ivan Kušan and Dunja Kalilić. Parts of the opuses of Croatian children's poets who wrote poems on the war are interpreted in short as well.

Keywords: Croatian children's literature, war, children characters, prose